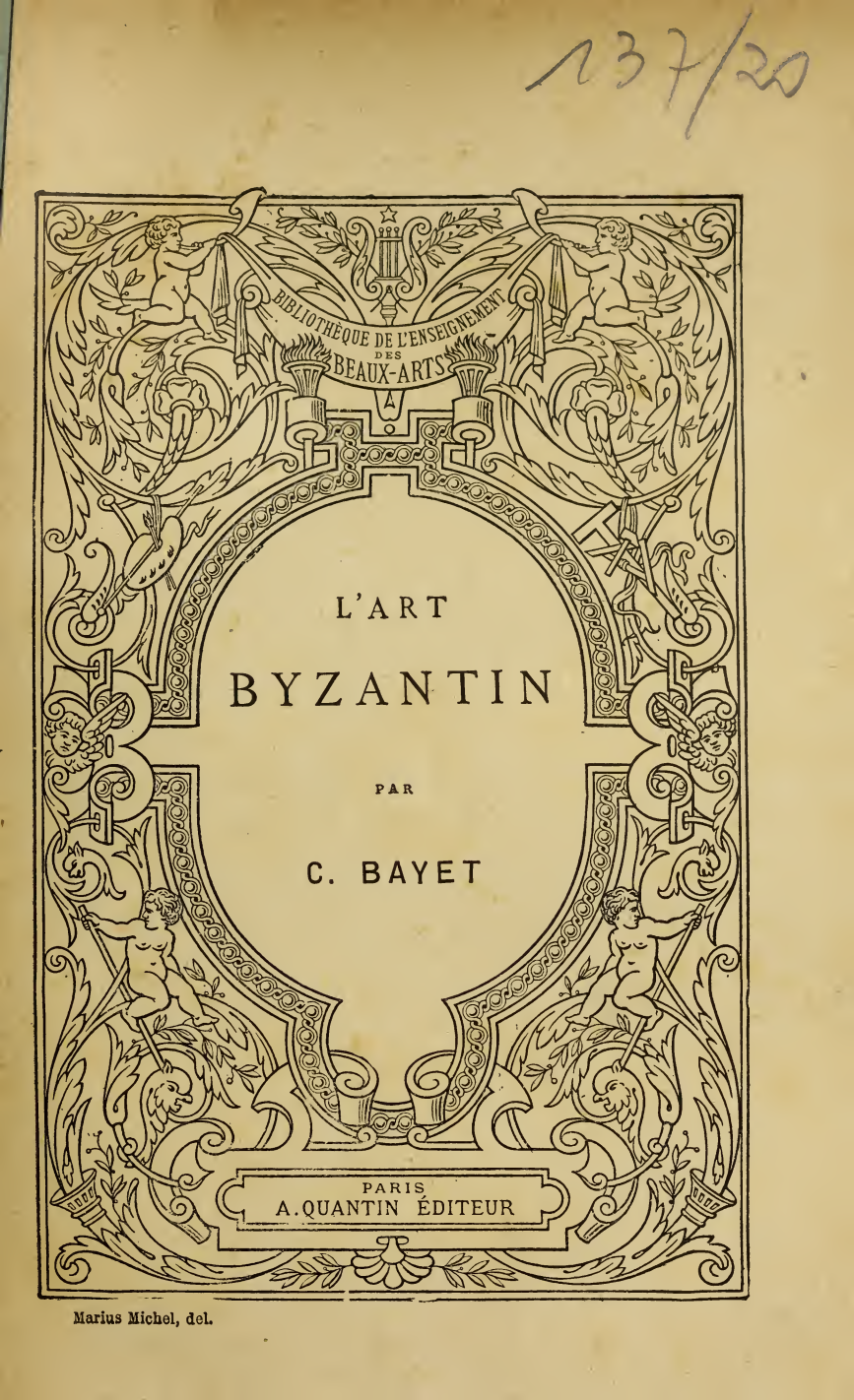
L'Art Byzantin

PAR

CH. BAYET

137/20



Marius Michel, del.

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Tous droits réservés.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

L'ART BYZANTIN

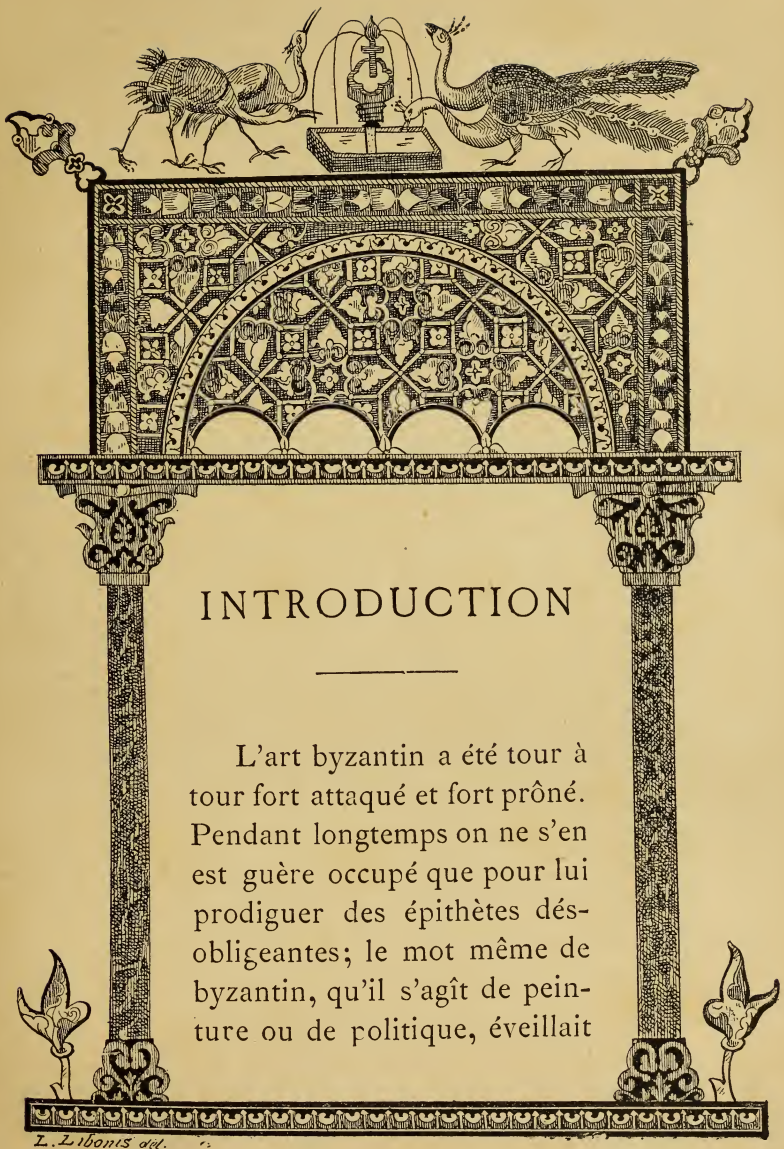
PAR

C. BAYET

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES,
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES ET A L'ÉCOLE NATIONALE
DES BEAUX-ARTS DE LYON.

PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOÎT

NOUVELLE ÉDITION



INTRODUCTION

L'art byzantin a été tour à tour fort attaqué et fort prôné. Pendant longtemps on ne s'en est guère occupé que pour lui prodiguer des épithètes désobligeantes; le mot même de byzantin, qu'il s'agît de peinture ou de politique, éveillait

FIG. I. — ENCADREMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT BYZANTIN.

aussitôt des idées fâcheuses. Il était établi qu'on désignait par là un art qui n'avait créé que des types laids et disgracieux et qui, condamné à l'immobilité dès sa naissance, n'avait su ni progresser ni se transformer.

Plus tard, ceux-là même qui ont voulu défendre ce client malheureux, lui ont souvent fait tort par l'excès de leur zèle. Avant qu'on eût encore défini bien clairement ce qu'il fallait entendre par l'art byzantin, ces panégyristes trop actifs prétendaient en reconnaître l'influence à peu près dans tous les pays et sur tous les monuments de l'Occident. Cessant d'être un qualificatif méprisant, le terme de byzantin devenait très vague et surtout très élastique; chacun se croyait le droit de l'employer à sa fantaisie. Aussi l'accolait-on à la moitié des œuvres du moyen âge, et, quant aux autres, on tâchait tout au moins d'y reconnaître l'enseignement des maîtres grecs; on les conquérait ainsi par assimilation et on les déclarait vassales de Byzance.

Ces allures envahissantes provoquèrent des résistances. En France, en Italie, en Allemagne, les historiens de l'art affirmèrent que, même avant le XIIe ou le XIIIe siècle, l'Occident avait eu des écoles indigènes dont il ne fallait point méconnaître l'existence. Cette nouvelle réaction a été vive, parfois excessive. En Italie, on rencontre des savants qui ne veulent plus voir d'influence byzantine nulle part; quelques-uns même, peu familiers avec l'his-

toire et les monuments de l'Orient, attribuent aux Italiens le mérite d'y avoir porté, au IVe siècle, les principes d'art qui s'y développèrent. Dans leurs travaux, souvent fort utiles, il est aisé heureusement de distinguer entre les recherches solides et ces exagérations qui n'ont rien de scientifique.

Un point est digne de remarque : détracteurs et apologistes ont souvent suivi même méthode; avant de parler des rapports de l'art byzantin avec les autres arts, beaucoup ne se donnent point la peine de l'étudier chez lui et dans ses œuvres. C'est à cette tâche que sera consacré ce livre, où les controverses dangereuses tiendront peu de place : on s'y occupera surtout de ce qui s'est passé en Orient. S'il était difficile de laisser de côté l'histoire des influences qui, de là, s'exercèrent en Occident, les faits cités dans les derniers chapitres sont ceux dont le témoignage n'est guère récusable. Peut-être eût-il mieux valu écarter ce mot de byzantin, qui n'est pas exact et dont on a tant abusé, parler plutôt de l'art néo-hellénique ou de l'art grec du moyen âge; mais il m'a paru inutile d'aller contre l'usage, les mots valant surtout par la signification qu'on leur donne.

Pour certaines époques, les monuments qui nous sont parvenus abondent (ivoires, manuscrits à miniatures, émaux, etc.). J'ai dû faire un choix fort restreint et me contenter dans chaque série de quelques exemples. Ceux de mes lecteurs qui connais-

sent toutes les richesses des collections publiques et privées voudront bien considérer que, pour donner une idée générale de l'art byzantin, il fallait avant tout ne point fatiguer l'esprit par de trop longues énumérations.

Si l'art byzantin a souvent fourni un thème aux discussions partiales, pourtant, depuis un demi-siècle, il a été l'objet de travaux de fort grande valeur. Parmi les ouvrages généraux dont j'ai tiré le plus de renseignements, sans toujours en admettre les conclusions, je citerai ceux de Labarte, de Didron, de M. de Vogüé, etc., en France; ceux de Schnaase, d'Unger, de Salzenberg, en Allemagne. Dans les notes placées au bas des pages, j'ai cherché à indiquer surtout les publications dont les planches me paraissaient devoir être le plus utiles.

LIVRE PREMIER

L'ART BYZANTIN AVANT LE VIe SIÈCLE
ORIGINES D'UN STYLE NOUVEAU

CHAPITRE PREMIER

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF EN ORIENT. LA FONDATION DE CONSTANTINOPLE ET L'ART CONSTANTINIEN.

Au commencement de l'ère chrétienne, dans les pays d'Orient où dominait la civilisation grecque, l'art était depuis longtemps en décadence. Cependant, quand les Romains en avaient fait la conquête, les écoles artistiques y étaient encore nombreuses et célèbres : Rome s'enrichit alors des chefs-d'œuvre qui peuplaient les villes de la Grèce, et parmi les artistes beaucoup prirent le chemin de l'Italie. On s'y disputa leurs ouvrages et ils y formèrent des élèves; dans les arts comme dans les lettres, l'influence de la culture grecque s'exerça sur l'esprit encore grossier du peuple conquérant. De ce mélange d'éléments divers se forma un style nouveau, auquel on a

donné le nom de gréco-romain et qui, pendant plusieurs siècles, couvrit de ses monuments l'immense étendue de l'empire. En Orient même, le goût des arts était encore vif, et si les artistes n'avaient plus que des conceptions médiocres et un talent secondaire, souvent ils se distinguaient par leurs qualités d'exécution. Malgré les spoliations qui avaient accompagné la conquête romaine, les grandes cités helléniques étaient encore comme de riches musées où les œuvres nombreuses, mais imparfaites, des siècles récents se mêlaient aux monuments d'un art plus ancien et plus pur.

Ce fut alors, au milieu de ce développement d'une civilisation brillante et facile, qu'apparut le christianisme. Née chez un peuple qui proscrivait les images, la religion nouvelle devait se détourner avec horreur de ces arts qui s'étaient attachés à reproduire les dieux de l'Olympe sous les formes les plus attrayantes et les plus sensuelles. Tel fut le premier sentiment des chrétiens. Saint Paul, prêchant le Christ à Athènes, s'indigne à la vue de ces admirables statues qui, de toutes parts, s'offrent à ses regards. Parmi les pères de la primitive Église, les plus éclairés condamnent avec horreur la sculpture et la peinture antiques; ils n'y voient que des instruments de perversion et ne parlent de Phidias lui-même qu'avec mépris. Quelques-uns poussèrent si loin la haine de la beauté corporelle qu'ils enseignaient que le Christ avait voulu se montrer aux hommes sous une forme laide et chétive. Cependant l'art triompha de ces condamnations, et peu à peu s'introduisit au sein du christianisme. Les traditions étaient trop fortes : l'imagination populaire, habituée aux images, voulait

se représenter sous des formes sensibles ses dogmes, ses croyances, ses espérances.

Ce fut en Orient, je crois, que naquit l'art chrétien. Pendant plusieurs siècles, en effet, le christianisme s'est propagé dans le monde sous des formes helléniques ; à Rome même le grec était la langue officielle de l'Église, la langue des Évangiles, des liturgies et souvent des inscriptions funéraires. L'art ne s'essaya d'abord qu'à de timides et modestes images d'une signification mystique, telles que le poisson, symbole du Christ, ou la colombe, symbole du fidèle. Puis, s'enhardissant, il représenta le Sauveur sous les traits du Bon Pasteur et aborda la reproduction de quelques épisodes des livres saints. Il n'y a pas lieu de nous arrêter longtemps ici à cette période d'origines. Tandis qu'à Rome les nécropoles chrétiennes des premiers siècles ont livré aux artistes et aux archéologues une riche série de peintures et de sculptures, en Orient, les découvertes ont été rares jusqu'ici. A peine peut-on signaler çà et là quelques fresques à demi effacées, quelques sculptures mutilées, et les rapprocher des renseignements peu nombreux qu'on trouve dans les écrits des Pères. Pourtant, tout semble indiquer que l'Orient a contribué pour une large part à la formation de l'art nouveau. N'est-ce pas à l'Orient que Rome chrétienne a emprunté même les formes architectoniques de ses nécropoles souterraines ?

Dans ces premiers essais d'un art qui débute quelques traits essentiels doivent être notés. Sur toute l'étendue de l'empire il se présentait aux yeux sous des formes presque identiques : en Orient comme en Occident, on traitait les mêmes sujets et de la même façon. Ces

ressemblances tenaient, non point à une règlementation tyrannique imposée par le clergé, mais à une communauté naturelle d'inspirations et de sentiments. Parmi tous les événements racontés dans les livres saints et dont le prêtre expliquait aux fidèles le sens mystique, l'artiste, quelle que fût sa patrie, se sentait surtout attiré vers ceux qui offraient un caractère plus doux et plus familier, tels que les miracles du Christ. Il évitait les scènes terribles de la Passion ou la reproduction trop précise de ces persécutions que subissait la foi nouvelle. Préparés aux supplices, les fidèles aimaient mieux cependant de moins tristes images et se plaisaient surtout à l'expression de leurs croyances et de leurs espérances. De là, dans ces œuvres imparfaites, une simplicité touchante et un charme pénétrant qui se dégage des sentiments qu'elles traduisent. Les motifs empruntés à la nature n'y sont point rares. Dans les catacombes de Rome, l'œil rencontre sans cesse sur les peintures des fleurs et des arbres ; il en était de même en Orient, où on se représentait le ciel comme un grand jardin, plein d'ombrages et d'eaux courantes. « Introduisez-les, Seigneur, dit la liturgie d'Alexandrie en parlant des morts, rassemblez-les dans le lieu de verdure, sur les eaux de repos, dans le paradis de joie, d'où sont bannis la douleur, la tristesse et les gémissements. » Or, dans cette même ville d'Alexandrie, une des rares fresques chrétiennes de cette époque qui se soient conservées en Orient s'inspire de ces poétiques images : l'artiste qui a représenté la multiplication des pains a groupé ses personnages à l'ombre des arbres, dans des attitudes pleines de naturel ; ils mangent en paix, sous la protec-

tion du Christ, et rien n'est plus simple et plus gracieux que ce repas rustique.

Par la forme même, l'art chrétien primitif procède de l'art antique. Qu'on place devant les monuments qui nous en restent un artiste fort sensible au style, mais peu versé dans l'interprétation des sujets, souvent rien dans l'exécution ne l'avertira qu'il est en présence d'un art nouveau : les procédés ne diffèrent point de ceux que montrent les monuments profanes de cette époque. Tous ces artistes, païens ou chrétiens, appartenaient à une même école; ils changeaient de croyances, non de style. La transformation ne pouvait se faire que dans la suite; et en Orient l'art byzantin resta longtemps fidèle au souvenir de l'art antique.

Au commencement du IVe siècle, sous le règne de Constantin, une grande révolution s'accomplit dans l'histoire du christianisme ; persécuté la veille, il entra tout à coup en possession de la faveur impériale. Cet événement devait exercer une influence profonde sur le développement de l'art chrétien. On le vit s'épanouir en plein jour, sous des formes nouvelles et plus riches. Partout s'élevaient des églises. « Dans chaque ville, écrit un contemporain, l'historien ecclésiastique Eusèbe, ont lieu des fêtes pour les dédicaces d'églises, pour les consécrations d'oratoires nouvellement construits. A cette occasion les évêques s'assemblent, les pèlerins accourent des régions éloignées; on voit éclater l'affection des peuples pour les peuples. » C'est Constantin lui-même qui dirige ce mouvement et qui, pour multiplier les édifices sacrés, met à la disposition des chrétiens les richesses de l'État.

Les écrivains de cette époque mentionnent un grand nombre d'églises qui furent élevées alors en Orient[1]. Ces édifices, auxquels on donnait le nom de basiliques, rappelaient en effet le plan des basiliques profanes par quelques-unes de leurs dispositions générales. Un portique extérieur en indiquait l'entrée. Après l'avoir franchi, on pénétrait dans une grande cour carrée, l'*atrium*, bordée de portiques sur les quatre côtés et ornée au centre d'une fontaine qui servait aux ablutions sacrées. Enfin l'église proprement dite, à laquelle on accédait par trois portes, était divisée en trois nefs par une double colonnade : la nef centrale, plus large que les autres, était fermée vers le milieu par une balustrade à hauteur d'appui et réservée au clergé; la nef de droite était destinée aux hommes (*andron*); celle de gauche aux femmes (*matronikion*). Dans la partie supérieure de la nef centrale se trouvait l'autel, encore fort simple; sur les côtés une ou deux chaires ou *ambons*. De ce côté l'église se terminait par une abside, au fond de laquelle se trouvait le siège (*cathedra*) de l'officiant. Enfin l'édifice n'était pas voûté, les charpentes du toit tantôt étaient apparentes, tantôt étaient cachées par un plafond de bois qu'on décorait quelquefois de dorures. Telle était dans ses traits généraux la basilique constantinienne qui plus tard, en Orient, devait faire place aux églises à coupoles.

A côté de ce type en quelque sorte classique de l'ar-

1. Voy. Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*, Rome, 1693; Hubsch (trad. Guerber), *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*, Paris, 1866; De Vogüé, *Les églises de Terre Sainte*, 1860, etc.

chitecture chrétienne, on trouvait déjà des églises circulaires couronnées d'une coupole. On peut citer entre autres l'église octogone d'Antioche; mais de semblables constructions se rencontraient en Occident aussi bien qu'en Orient; elles n'étaient d'ailleurs que des exceptions et ne présentaient point encore les caractères architectoniques qui devaient distinguer la coupole byzantine.

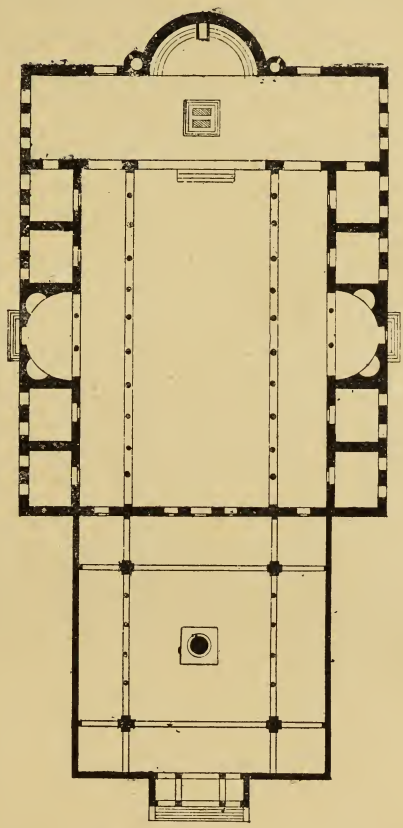


FIG. 2. — PLAN D'UNE BASILIQUE CHRÉTIENNE.

Dans les arts décoratifs, le règne de Constantin marque le début de transformations profondes. Les compositions qui convenaient auparavant à la décoration de cryptes funéraires ou de modestes églises n'étaient plus à leur place dans une grande basilique : les artistes en cherchaient qui eussent plus d'ampleur, et où les personnages plus grands fussent en même temps plus

nombreux. Ils s'écartèrent aussi de ces types simples et familiers qu'aimaient les premiers chrétiens; ils voulurent donner au Christ, aux apôtres, aux saints un aspect plus majestueux, et les entourer des attributs de la puissance. Ces tendances s'accusent d'abord par le caractère plus historique des figures et des compositions. On n'avait point de données certaines sur les traits du Christ et des apôtres, et jusque-là on ne s'était point préoccupé de leur attribuer des types individuels bien précis ; au IVe siècle se propagent des documents apocryphes dont les artistes s'inspirent. Qu'on doive faire remonter à Constantin l'origine de ces représentations historiques du Christ et de la Vierge, c'est une tradition qui se rencontre chez les écrivains des siècles postérieurs. « Constantin, dit saint Jean Damascène au VIIIe siècle, représenta le Christ avec des sourcils qui se rejoignent, de beaux yeux, un long nez, des cheveux bouclés, le corps voûté, une figure jeune, une barbe noire, un teint de la couleur du blé, ainsi qu'était celui de sa mère, de longs doigts. » Il en fut de même pour les portraits de la Vierge, de saint Paul, de saint Pierre, et ce fut ainsi que se formèrent des types qui, à travers les siècles, se sont perpétués jusqu'à notre époque.

Les sujets eux-mêmes changèrent. Les peintres ne se contentent plus de choisir dans les livres saints quelques épisodes auxquels on attribuait une signification mystique : bientôt, sur les murs des basiliques, se déroulèrent de grandes séries de peintures où figuraient, dans leur ordre historique, les principaux événements de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'art se plaît encore à montrer le Christ dans tout l'éclat de sa puis-

sance, entouré d'apôtres et de saints. Pour mieux le glorifier, on introduit au ciel toutes les magnificences de la cour impériale. Dans les œuvres où triomphent ces idées nouvelles, le Christ n'apparaît plus sous les traits bienveillants du Bon Pasteur, mais sous l'aspect superbe d'un monarque oriental : il est assis sur un trône tout brillant d'or et de pierres précieuses ; le nimbe, symbole de puissance, ceint sa tête ; calme, impassible, il domine le monde, qu'il bénit d'un geste royal. Autour de lui se tiennent des anges, gardes du corps de la cour céleste, qui, par leurs longues ailes, rappellent les victoires et les génies de l'art païen.

Il n'est pas jusqu'aux procédés techniques de décoration qui ne se modifient. A côté de la peinture, la mosaïque, plus riche et plus durable, prend une place sans cesse plus grande. A de rares exceptions près, les Romains l'avaient employée surtout pour des pavements ; les artistes chrétiens s'en servent pour reproduire de grandes compositions sur les parois des nefs et des absides, et par là on peut dire qu'ils l'ont véritablement transformée[1].

Bien qu'on sache avec certitude que cette révolution dans l'art chrétien date de Constantin, on ne peut guère citer en Orient d'œuvres authentiques qui remontent à son règne. Il faut se contenter des textes des écrivains anciens qui montrent avec quelle ardeur et quelle libéralité il encouragea les artistes. Le changement de capitale qui s'accomplit alors eut non moins d'influence

1. Sur la mosaïque et les procédés techniques de cet art, voy. un des volumes de cette collection : Gerspach, *La Mosaïque*.

sur l'avenir de l'art grec au moyen âge, parce qu'il lui ménagea un centre où il put se manifester dans toute l'originalité et la splendeur de ses conceptions.

La transformation de l'antique Byzance en Constantinople est un des grands événements de l'histoire du monde. Elle a eu pour conséquence de diviser l'ancien empire romain en deux parties, dont les destinées ont été fort diverses. Constantinople est devenue le foyer d'une civilisation brillante, où les influences orientales se sont mêlées à l'hellénisme. A ce point de vue, sa situation géographique est vraiment admirable : Constantinople se rattache à la fois à l'Europe et à l'Asie, tandis que dans son port vaste et sûr peuvent s'abriter les vaisseaux qui la mettent en relations continues, d'une part avec les régions de la mer Noire, de l'autre avec tous les peuples de la Méditerranée. De là sa splendeur, ses richesses, et aussi l'immense influence qu'elle a exercée au moyen âge.

La nouvelle capitale fondée par Constantin a depuis longtemps disparu ; aux monuments du IVe siècle d'autres ont peu à peu succédé, jusqu'au moment où les malheurs de l'Orient et la conquête turque ont presque entièrement détruit la ville byzantine. C'est donc aux écrivains du moyen âge qu'il faut recourir pour se faire une image à peu près exacte de la cité constantinienne[1].

Ce fut vers 328 ou 329 (les dates indiquées par les

1. Ces documents ont été plusieurs fois réunis et mis en œuvre : voy. surtout Banduri, *Imperium orientale*, 1711; Ducange, *Constantinopolis christiana*, 1680; Unger, *Quellen der Byzantinischen Kunstgeschichte*, Vienne, 1878; Byzantios, Κωνσταντινούπολις, 1861-1863, Paspati, Βυζαντίναι μελέται, 1877, etc.

chroniqueurs byzantins varient) que le choix de Constantin se fixa sur Byzance. Dans l'antiquité, lors de la fondation des villes, on suivait certains rites religieux. L'histoire de Romulus traçant, avec le soc d'une charrue, l'enceinte de la Rome primitive est bien connue. Un historien du IVe siècle raconte que Constantin lui aussi traça, avec la pointe de sa lance, l'enceinte de la nouvelle capitale; il suivait, disait-il, les indications d'un ange qui marchait devant lui. Les travaux furent poussés avec une telle activité que, selon un chroniqueur, la consécration de la ville aurait eu lieu neuf mois après. Il est vrai qu'on peut consacrer une ville, aussi bien qu'une église, longtemps avant qu'elle soit terminée. La date de cette cérémonie nous est connue : elle eut lieu le 11 mai 330. Les circonstances qui la signalèrent indiquèrent le rôle que l'empereur assignait à Constantinople : elle devait être une capitale chrétienne, et ce fut aux évêques qu'il confia le soin de la bénir. En outre, « il ordonna par une loi, dit l'historien Socrate, qu'elle fût appelée la *seconde Rome*. Cette loi fut gravée sur une table de marbre qu'on plaça dans le Stratégion, près de la statue équestre de l'empereur.»

Dans le plan de la nouvelle capitale, Constantin s'était préoccupé d'imiter Rome. Comme Rome, Constantinople avait sept collines, et elle était divisée en quatorze régions; on y trouvait même un Capitole. Le grand Forum, connu sous le nom d'Augustæon, resta célèbre pendant tout le moyen âge. Peut-être était-il antérieur à Constantin, qui se contenta de l'embellir. Sur les quatre côtés régnait un portique sous lequel on avait placé des statues. De ce nombre

était un groupe représentant Constantin et sa mère Hélène debout aux côtés de la croix. Ce type est resté traditionnel en Orient, et on l'y trouve encore reproduit sur des fresques et des gravures. Sur la place se trouvait aussi une statue d'Hélène portée par un piédestal de porphyre.

Parmi les autres places de la ville, il faut encore citer un second Forum qui portait le nom même de Constantin. Il était rond, disposition assez rare, et entouré d'un portique avec deux absides. Au centre, sur une fontaine monumentale, se trouvaient des sculptures qui se rattachaient à l'art chrétien primitif : le Bon Pasteur, Daniel entre les lions. On sait que Constantin avait choisi ces deux sujets pour la décoration de toutes les fontaines publiques de la ville. Par contre, le reste de la place était orné d'anciennes statues de divinités païennes. Ainsi partout, dans la nouvelle ville, les deux religions se coudoyaient et se heurtaient. Sans s'éloigner de ce Forum, on en trouvait encore une preuve curieuse : sur une colonne de porphyre s'élevait une grande statue de Constantin, la tête couronnée de rayons; mais elle n'avait point été faite à son image : c'était un Apollon qu'on avait enlevé à la ville d'Héliopolis en Phrygie et transformé en empereur chrétien.

Sur les côtés de l'Augustæon se dressaient quelques-uns des plus beaux édifices de la ville : le palais du Sénat, basilique construite et décorée avec luxe, et le grand palais impérial. Ce dernier, qui en s'étendant toujours devait devenir comme une véritable ville, couvrait déjà au IVe siècle une grande étendue. La royauté orientale, superbe et fastueuse, voulait une demeure

qui lui parût digne d'elle par ses dimensions et sa richesse. L'emplacement seul en était déjà merveilleux. Si, d'un côté, le palais s'ouvrait sur l'Augustæon, de l'autre, il était situé sur le bord de la mer, à l'entrée même du Bosphore. Des salles, toutes resplendissantes d'or et de mosaïques, l'empereur voyait entrer et sortir les flottes guerrières qui portaient ses armées en Italie, en Asie, en Afrique, et aussi ces vaisseaux marchands, chargés de riches denrées, qui mettaient Byzance en rapport avec les peuples les plus éloignés, et qui assuraient sa prospérité.

Auprès du palais, communiquant avec lui, se trouvait un autre édifice qui devait jouer un grand rôle dans la société byzantine, et devenir en quelque sorte le centre de la vie populaire : c'était l'Hippodrome, construit sur le modèle des cirques romains. « L'Hippodrome était le véritable foyer de la vie publique, telle qu'elle pouvait subsister dans l'empire d'Orient. C'est là que se sont passés les plus grands faits de l'histoire byzantine; c'est là que Justinien, à propos d'une question de cochers, vit s'élever la tempête qui aurait renversé son trône et sa dynastie sans le courage de cette pantomime dont il avait fait une impératrice... C'est là que Justinien II, fait prisonnier par des révoltés, eut le nez et les oreilles coupés, et c'est là que plus tard, rentré victorieux de l'exil dans sa capitale, il put fouler de son brodequin de pourpre, avant de les envoyer à la mort, la tête de ses ennemis vaincus, tandis que le peuple inconstant chantait : « Tu marcheras sur l'aspic et le basilic ! »... Pour les Byzantins du ve et du xe siècle, l'Hippodrome était l'asile de leurs dernières libertés, le

lieu d'exercice de leurs derniers droits. S'ils n'élisaient plus ni consuls, ni tribuns, ni censeurs, ils choisissaient du moins les cochers dont ils voulaient favoriser le triomphe[1]. »

C'était encore sur ce Forum que s'élevait l'église principale, la grande basilique de Sainte-Sophie, qui brûla deux fois jusqu'au temps où Justinien la reconstruisit sur un plan tout nouveau et en fit le type par excellence de l'architecture byzantine. A peine avons-nous jeté un regard rapide sur les plus beaux quartiers de la ville, mais partout, dans les autres régions, on retrouvait les mêmes recherches de grandeur et de luxe. Les édifices religieux surtout étaient nombreux et splendides. S'il faut en croire un chroniqueur byzantin, Constantin et sa mère, en sept ans environ, n'auraient pas élevé moins de vingt et une églises, et celle des Saints-Apôtres, qui devait servir de sépulture à la famille impériale, ne le cédait guère en magnificence à Sainte-Sophie.

Pour orner sa capitale, Constantin dépouilla de leurs chefs-d'œuvre les villes les plus belles du monde grec[2]. Les Pères des premiers siècles avaient dirigé contre les merveilles de l'art païen toutes leurs malédictions; cependant, loin de les détruire, le premier empereur chrétien les recueille et en décore Constantinople. Dans cette ville consacrée par les évêques, on ne pouvait faire un pas sans se heurter aux images des divinités de

1. Rambaud, *L'Hippodrome à Constantinople.* (*Revue des Deux Mondes,* 15 août 1871.)

2. Allard, *L'Art païen sous les empereurs chrétiens,* 1879, p. 173 et suiv., a réuni sur ce point les principaux témoignages.

l'Olympe. « Sous le règne de Constantin, dit Codinus, une grande quantité de statues fut apportée d'Athènes, de Cyzique, de Césarée, de Tralles, de Sardes, de Mocissus, de Sebastia, de Satalie, de Chaldeia, d'Antioche la grande, de Chypre, de Crète, de Rhodes, de Chios, d'Attalie, de Séleucie, de Smyrne, de Tyanée, d'Iconium, de Nicée en Bithynie, de Sicile et de toutes les autres villes de l'Orient et de l'Occident. » Ainsi, toutes les régions de l'empire avaient été mises à contribution. Il est triste de l'avouer, nos ancêtres, en 1204, ont fort contribué à la destruction de ces chefs-d'œuvre; mais, jusqu'au XIIIe siècle, ils sont restés debout au milieu d'une population qui n'avait point perdu le sentiment du beau, et l'art byzantin, on le verra, ne rompit point brusquement tous les liens qui le rattachaient à l'art antique.

CHAPITRE II

DE CONSTANTIN A JUSTINIEN.

La période qui s'étend de Constantin à Justinien est pour l'art byzantin un âge de formation.

L'architecture chrétienne procède de l'architecture gréco-romaine, mais, dans certaines régions de l'Orient, en Syrie surtout, celle-ci s'était déjà fort modifiée en se compliquant d'éléments étrangers. On en peut juger d'après les ruines de Palmyre et de Baalbek : par la disposition, par l'aspect des lignes principales, par la décoration, ces édifices ont un aspect original ; ce qu'on y remarquera surtout, c'est la tendance à substituer les courbes aux droites, les arcades aux plates-bandes. Le goût nouveau se répandit rapidement. Au commencement du IVe siècle déjà, on trouve en Dalmatie un palais qui se rattache à cette architecture asiatique, celui de Dioclétien, qui pendant tout son règne avait résidé en Asie, et qui se retira à Salone après avoir abdiqué.

Dans l'empire byzantin, tel qu'il se constitua définitivement après la mort de Théodose, ces influences nouvelles devaient s'exercer avec d'autant plus de force que

les provinces asiatiques l'emportaient alors sur les provinces d'Europe par leur prospérité et par l'éclat de leur civilisation : c'était là surtout que l'esprit hellénique se montrait encore actif et créateur. A l'époque même de Constantin, d'après le peu de renseignements qu'on possède, les architectes chrétiens d'Asie semblent déjà se montrer plus curieux d'originalité[1]. Si des églises circulaires se rencontrent en Occident, en Orient elles paraissent avoir été d'une conception plus hardie ; celle d'Antioche surtout étonnait les contemporains. De ce type d'édifices on ne voit plus, dans l'ancien empire byzantin, qu'un monument bien conservé, et il se trouve, il est vrai, non point en Asie mais à Salonique : c'est une vaste rotonde qui mesure hors œuvre 24 mètres de diamètre. Dans l'épaisseur du mur sont ménagées sept chapelles voûtées; une huitième, située dans l'axe de la porte principale, est plus profonde, elle forme une abside longue de 19^{m},37 qui se détache à l'extérieur sur l'enceinte[2]. Cette église, autrefois consacrée à saint Georges, a été transformée en mosquée.

Ici encore on se contente de la coupole appuyée sur un mur circulaire, telle que l'avaient employée les architectes de Rome, mais en Asie les constructeurs se préoccupaient déjà de la combiner avec le plan polygonal. Les découvertes de M. de Vogüé ont récemment jeté

1. Sur toute cette histoire de la formation de l'architecture byzantine, voy. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, 1882, p. 151 et suiv.

2. Texier, *Arch. byz.*, p. 143 et suiv., pl. XXVIII-XXXIV, qui a fort bien montré que cet édifice est d'origine chrétienne.

une lumière toute nouvelle sur les transformations de l'architecture chrétienne dans ces régions. En divers endroits de la Syrie, mais surtout dans le nord, il a rencontré « une série de villes grecques intactes, ou du moins dont tous les éléments se retrouvent, renversés quelquefois, jamais dispersés, dont la vue transporte le voyageur au milieu d'une civilisation perdue, et lui en révèle pour ainsi dire tous les secrets ; en parcourant ces rues désertes, ces cours abandonnées, ces portiques où la vigne s'enroule autour des colonnes mutilées, on ressent une impression analogue à celle que l'on éprouve à Pompéi ; moins complète, car le climat de la Syrie n'a pas défendu ses trésors comme les cendres du Vésuve, mais plus nouvelle, car la civilisation que l'on contemple est moins connue que celle du siècle d'Auguste. En effet, toutes ces cités, qui sont au nombre de cent sur un espace de trente à quarante lieues, forment un ensemble dont il est impossible de rien détacher, où tout se lie, s'enchaîne, appartient au même style, au même système, à la même époque enfin, et cette époque est l'époque chrétienne primitive et la plus inconnue jusqu'à présent au point de vue de l'art, celle qui s'étend du IVe au VIIe siècle de notre ère[1].»

Or, dans quelques monuments de cette région, on surprend de bonne heure les essais qui aboutissent au

1. De Vogué, *Architecture civile et religieuse de la Syrie centrale du* IVe *au* VIIe *siècle,* Avant-propos, p. 6, 7. — Des photographies rapportées par M. Chantre de la récente mission dans laquelle il a parcouru les pays entre la Syrie et le Caucase m'ont permis de constater que ce système d'architecture s'est propagé fort au N.-E., jusqu'à Diarbekir, à Medja-Farkin.

système de la coupole sur pendentifs[1]. M. de Vogüé a signalé un petit édifice d'Omm-es-Zeitoun, daté de l'année 282, où déjà s'en rencontre la trace[2]; à Chaqqa un grand palais, antérieur au IVe siècle, offre un exemple analogue; et, au commencement du VIe siècle, ce système est employé dans la grande église de Bosra et dans celle de Saint-Georges d'Ezra[3]. Était-ce là une combinaison tout à fait nouvelle, ou plutôt ne faut-il pas y voir un retour aux vieilles traditions architecturales de l'Asie? A Séleucie, à Ctésiphon, se retrouve l'emploi de la coupole sur plan carré. Mais les architectes qui ont construit ces monuments semblent eux-mêmes n'avoir fait que reproduire des formes usitées bien des siècles auparavant dans les antiques édifices

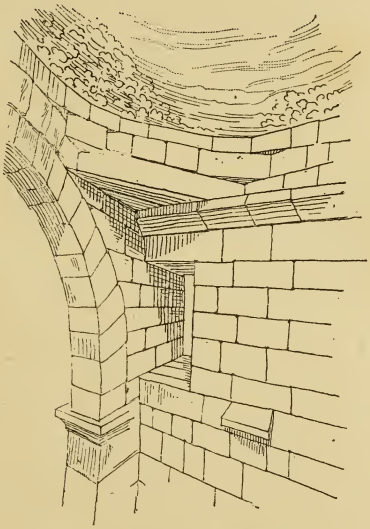


FIG. 3 — DÉTAIL DE LA COUPOLE D'OMM-ES-ZEITOUN.

1. M. Choisy, *ouvr. cité,* place plutôt à Éphèse et dans la région environnante le lieu d'origine de ces transformations et il diminue le rôle de la Syrie. Sans prétendre à discuter ici cette question, je remarquerai que les monuments syriens ont souvent l'avantage d'offrir des dates certaines.

2. De Vogüé, Avant-propos, p. 8 et pl. VI.

3. *Ibid.*, pl. 21, 22, 23.

de Ninive et de Babylone[1]. Ainsi, à travers les temps, l'architecture byzantine se rattacherait à l'art assyrien. « Le génie grec avait à peu près épuisé toutes les formes et toutes les combinaisons que comportait le style classique ; il était las de tourner toujours dans le même cercle et de se voir condamné à de perpétuelles redites. On comprend que, dans son désir de se renouveler, il ait songé à s'inspirer de modèles qui pouvaient, il le sentait, lui fournir les éléments d'un thème original, susceptible de se prêter à bien des variations et à bien des développements. Si vous vous placez à ce point de vue, les architectes de Sainte-Sophie, Isidore de Milet et Anthémius de Tralles, vous apparaîtront comme les continuateurs et les disciples de ces maîtres oubliés, dont l'art déjà savant a soulevé de terre des millions et des millions de briques pour les suspendre en voûtes et en hautes coupoles au-dessus de la tête des Sargon et des Nabuchodonosor[2]. »

Laissons même de côté l'histoire, encore obscure sur quelques points, des origines de la coupole sur pendentifs. Si l'on examine quelques-unes de ces églises de la Syrie, on est frappé de voir combien, tout en con-

1. Quelques écrivains ont dit, il est vrai, que les architectes persans auraient pu imiter les architectes byzantins, mais Schnaase, qui avance cette opinion, reconnaît lui-même que la coupole sassanide diffère de la coupole byzantine. D'ailleurs, d'après des travaux récents, les palais de Servistan et de Firouz-Abad seraient antérieurs à l'époque sassanide. F. de Verneilh, *Bulletin monumental*, 1869, p. 70, 71, voyait les origines de la coupole dans certains édifices occidentaux de basse époque; mais à cette date l'art romain subissait souvent l'influence asiatique. Il ne s'agit là d'ailleurs que d'essais timides et sans grande importance.

2. Perrot, *Hist. de l'art dans l'antiquité*, t. II, p. 177.

servant le plan général de la basilique, elles se compliquent de modifications. Une des plus curieuses est celle de Tourmanin. Ici point d'atrium, mais en revanche un haut escalier de quatorze degrés. La façade extérieure du narthex ne présente point à l'étage inférieur une colon-

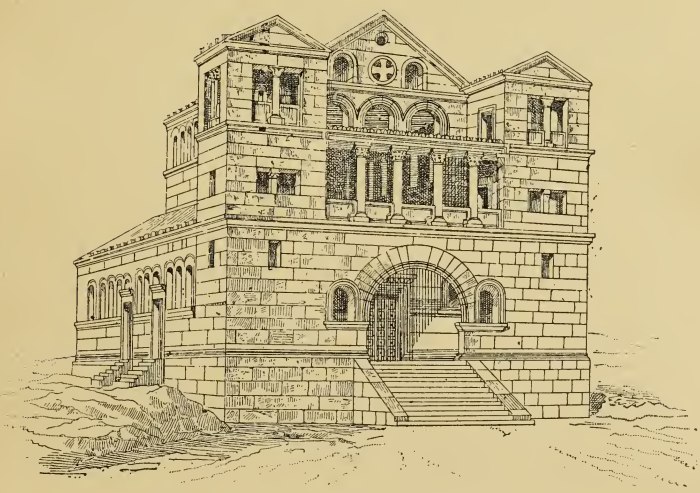


FIG. 4. — ÉGLISE DE TOURMANIN.

nade supportant une architrave ; le narthex est un véritable porche, on y pénètre par une large baie arquée qu'accompagnent deux petites baies latérales. Au-dessus règne un portique à colonnes avec toiture, qui forme une loge flanquée de deux tours.

Si d'Asie nous repassons en Europe, la trace de cet esprit d'innovation se retrouve dans des monuments dont on peut encore juger, comme l'église de Saint-Démétrius à Salonique. Le plan général est celui d'une basilique

avec atrium, narthex, bas côtés doubles, mais à l'intérieur deux étages sont superposés, et l'étage supérieur fait le tour de l'église, même au-dessus du narthex[1]. Ce n'est point la plate-bande, mais l'arcade, qui est employée. Les chapiteaux affectent déjà des formes particulières. En général, ils se rattachent encore aux types antiques, mais ils les altèrent : on les voit en quelque sorte se dédoubler; ce n'est point la partie principale qui reçoit la retombée des arcs, elle pèse sur des dosserets qui forment comme un chapiteau supérieur. C'est ainsi qu'on aboutira bientôt à la superposition de deux véritables chapiteaux. En outre, à deux endroits, on saisit des formes plus originales encore : les types classiques sont nettement délaissés pour des chapiteaux en corbeille, sculptés à jour, c'est-à-dire comme une sorte de masse cubique sur laquelle serpentent des ornements qui simulent une application.

A Constantinople même, de Constantin à Justinien, je note, d'après un chroniqueur byzantin, la construction de trente-huit églises ou monastères nouveaux. On n'a guère de détails sur leurs caractères architectoniques; il paraît cependant que, après un incendie, Sainte-Sophie fut reconstruite « avec des voûtes cylindriques ». Là, comme en Asie, les architectes appelés sans cesse à produire des œuvres nouvelles devaient rivaliser de zèle; c'était à qui trouverait des combinaisons ingénieuses et originales. Tandis qu'en Occident les malheurs de l'empire détournaient les esprits des préoccupations artistiques, en Orient, une situation

1. Texier, *Arch. byz.*, p. 134-142; pl. XVII-XXVI.

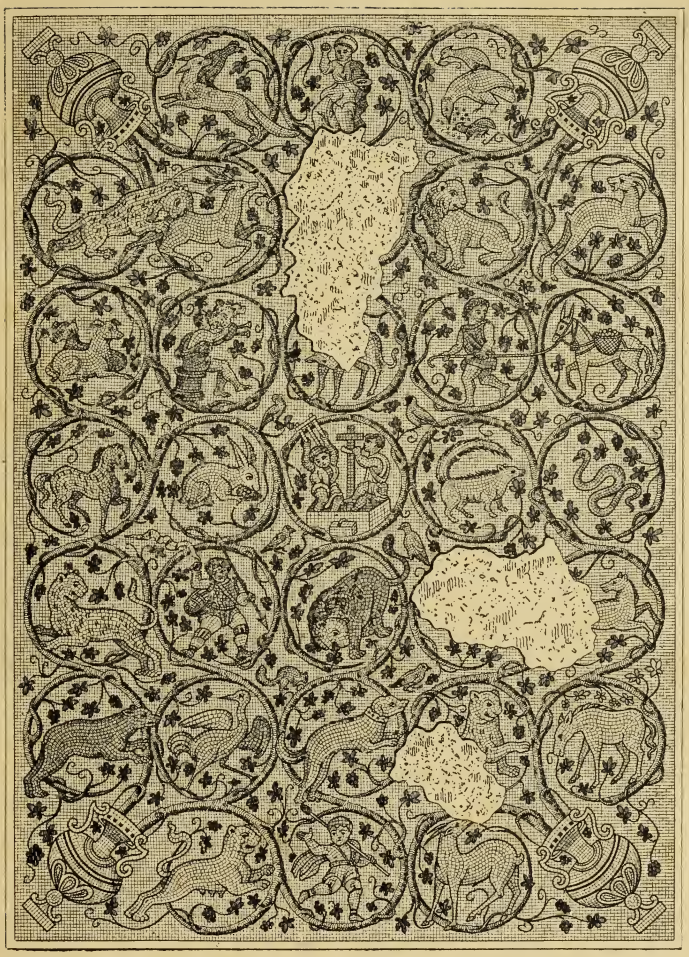


FIG. 5. — MOSAÏQUE PRÈS DE TYR.

(D après les *Annales archéologiques* de Didron.)

généralement plus heureuse en favorisait le développement. Au lieu de reproduire toujours les mêmes modèles avec moins d'intelligence et moins de soin, les architectes grecs ne cessaient de les modifier et de les perfectionner.

Les mêmes tendances dirigeaient les arts décoratifs. La peinture proprement dite nous est alors connue par trop peu d'œuvres pour qu'on en puisse juger bien exactement. Mais les auteurs de cette époque, lorsqu'ils nous parlent de fresques ou de tableaux, indiquent fort bien que les artistes avaient abandonné en partie les anciens sujets. Dans l'Ancien et le Nouveau Testament, ils s'attachaient plus à l'histoire; ils en reproduisaient les épisodes sur les parois des églises en suivant l'ordre chronologique, et c'est ainsi que se forma un système de décoration qui s'est maintenu jusqu'à nos jours. « Dans le temple, de chaque côté, écrit alors saint Nil, on couvrira les murs de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, peintes par un bon artiste; ainsi ceux qui ne connaissent pas les lettres et ne peuvent lire les saintes Écritures apprendront par ces peintures les belles actions de ceux qui ont servi Dieu fidèlement[1]. » Les murs de l'église se transforment donc en une vaste histoire sainte enluminée. C'est pour obéir à ce même goût qu'on retrace fréquemment les scènes de martyre que les premiers artistes chrétiens évitaient d'offrir aux yeux. On ne craint même pas d'en accuser le caractère cruel et de les traiter avec une sorte de réalisme brutal. Un écrivain du IVe siècle décrit des peintures qui repré-

1. Saint Nil, *Lettres*, l. IV, n° 61.

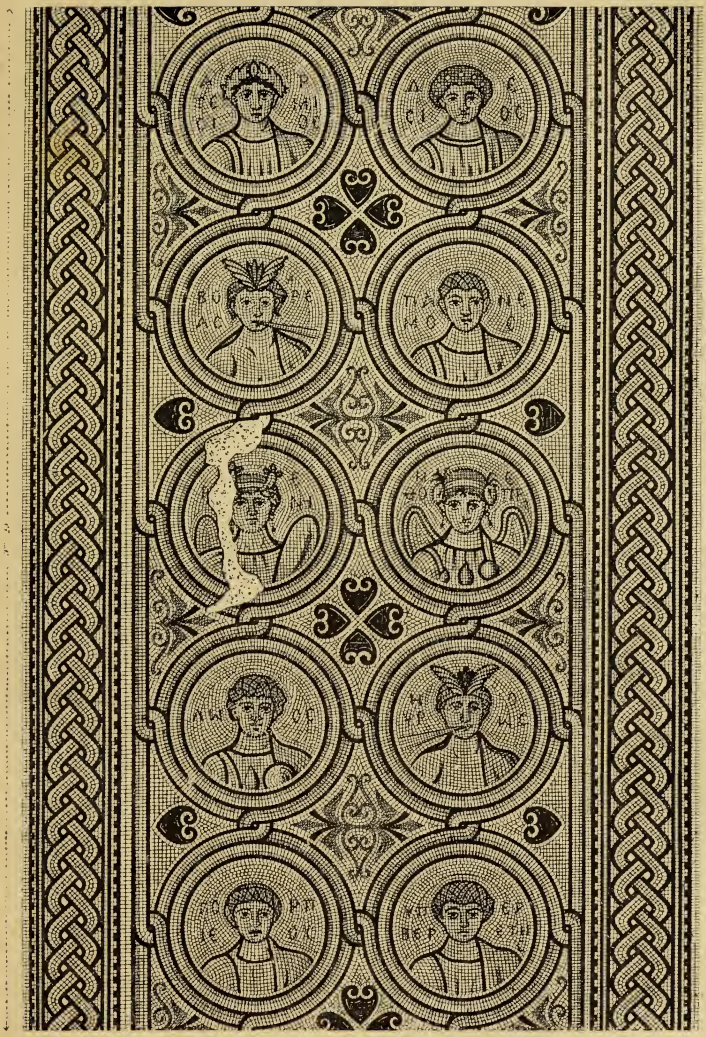


FIG. 6. — MOSAÏQUE PRÈS DE TYR.

(D'après les *Annales archéologiques* de Didron.)

sentaient le martyre de sainte Euphémie : « Les bourreaux accomplissent leur tâche; l'un d'eux a saisi la tête de la vierge et la renverse en arrière; il la maintient ainsi immobile, exposée aux tortures; l'autre lui arrache les dents. On voit les instruments du supplice, un maillet et un foret. Mais ici je fonds en larmes et la douleur me coupe la parole, car le peintre a si distinctement rendu les gouttes de sang qu'il semble qu'on les voie couler et qu'on s'éloigne en sanglotant[1]. »

Dès cette époque, la mosaïque est de plus en plus le mode de décoration préféré. Près de Tyr, la mosaïque de pavement découverte par M. Renan, toute inspirée de traditions antiques, présente, au milieu d'enroulements de feuillages et de fleurs, des motifs empruntés à la chasse et à la vie champêtre[2]. A Saint-Georges de Salonique, la coupole qui couvre l'église était entièrement décorée de mosaïques. Il n'en reste aujourd'hui qu'une partie : ce sont de grands compartiments où se trouvent des saints debout, dans l'attitude d'orants, au milieu d'un riche encadrement architectural. Le travail de ces mosaïques est fort beau, et, malgré les mutilations qu'elles ont subies et leurs tons passés, elles sont encore d'un très grand effet. Les moindres détails de l'ornementation témoignent d'un goût fin et délicat :

1. Asterius, *Sermon en l'honneur de sainte Euphémie,* éd. Migne, p. 334 et suiv.

2. Sur la date que j'attribue à cette mosaïque, voy. mes *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient,* 1879, p. 79-80. — La mosaïque est maintenant en France.

les arabesques, les bandes à palmettes sont élégamment dessinées [1].

On doit attribuer aussi à l'art byzantin les mosaïques

FIG. 7. — MOSAÏQUE AU BAPTISTÈRE ORTHODOXE.
(Ravenne.)

du ve siècle qui décorent les églises de Ravenne. Avant même que cette ville devienne, sous Justinien, la ré-

1. Texier, pl. XXX-XXXIV; Duchesne et Bayet, *Mission en Macédoine et au mont Athos*, p. 319 et suiv.

sidence du gouverneur byzantin d'Italie, au point de vue artistique, c'est à l'Orient déjà qu'elle se rattache. Les mosaïques du Baptistère orthodoxe, du mausolée de Galla Placidia, se distinguent par la richesse du travail et l'heureuse entente de l'ensemble décoratif. Au baptistère, le baptême du Christ est représenté dans un grand médaillon qui forme le centre de la coupole. Par un singulier contraste, le Jourdain assiste à cette scène sous les traits d'un dieu fluvial, et on retrouve ici un témoignage frappant de l'influence persistante de l'art antique. A l'entour du médaillon se déroule une haute bande circulaire avec les images en pied des douze apôtres. Si tous présentent le même aspect général, l'artiste a évité cependant une trop grande monotonie en variant légèrement les attitudes et en donnant aux têtes un caractère individuel. Plus bas encore, une seconde bande est décorée de motifs architectoniques. Enfin, tout près du sol, au milieu d'arabesques d'or se détachent huit figures de saints. Au mausolée de Galla Placidia, l'ensemble de la décoration est encore intact. Dès l'entrée, au-dessus de la porte, la mosaïque qui représente le Bon Pasteur rappelle, par la liberté du style, les œuvres classiques. Assis au milieu de son troupeau, le berger caresse de la main droite une brebis, tandis que de la main gauche il tient une croix à longue hampe; le visage, entouré de cheveux blonds, est d'une beauté calme et régulière. Dans le reste de la chapelle se rencontrent d'autres figures drapées à l'antique. Les ornements sont élégants de dessin et riches de couleur; au milieu d'arabesques où se mêlent le vert et l'or, deux cerfs boivent à une source. C'est là

un de ces motifs qui, jusqu'aux derniers jours de l'art byzantin, se retrouvent dans les miniatures des manuscrits.

Je n'insisterai guère sur la sculpture; on verra, dans les chapitres suivants, quelles causes en restreignirent de bonne heure le développement. Constantin cependant l'avait appelée à concourir à la décoration de sa nouvelle capitale : les fontaines qui se dressaient sur les places étaient ornées de bas-reliefs avec les images du Bon Pasteur et de Daniel dans la fosse aux lions. Mais de ce côté on ne voit point encore se manifester, comme dans la peinture, un art tout nouveau.

En revanche, s'étale déjà ce goût pour les ouvrages d'orfèvrerie qui, dans la suite, ne cessera de se développer. Il répond à l'amour du luxe et du faste qui, comme on l'a vu, est un des caractères de l'art constantinien. Constantin portait le diadème, ses vètements étaient ornés de perles et de pierres précieuses, la pompeuse ostentation de la richesse lui semblait une des marques extérieures de la puissance; aussi contribua-t-il à faire pénétrer ces idées dans le domaine de l'art. On jugea que c'était mieux honorer la religion et accroître la beauté des monuments chrétiens que d'employer à les décorer les matériaux les plus rares. Aux églises de Rome Constantin donnait des reproductions en or et en argent du Sauveur, des apôtres, des anges, hautes de cinq pieds. Sa libéralité n'était pas moindre en Orient. Après avoir décrit l'église du Saint-Sépulcre, Eusèbe ajoute : « On ne saurait dire de combien d'ornements et de dons en or, en argent, en pierres précieuses, Constantin l'enrichit. Ces œuvres étaient

travaillées avec art. » A Constantinople, il mentionne aussi des bas-reliefs en or. Dans le palais, sur plusieurs places de la ville, se dressaient des croix en or décorées de pierres fines.

De ces œuvres en matière précieuse rien ne nous reste. Peut-être pourrait-on juger du style des figures et des ornements qui s'y trouvaient par un seau en plomb, destiné à contenir de l'eau bénite, et dont une inscription grecque indique l'origine[1]. Divers personnages s'y trouvent : à côté du Bon Pasteur, un gladiateur est représenté au moment où il vient de saisir la couronne déposée sur un cippe. D'autre part, une orante est couronnée par une victoire ailée qui porte une palme. A côté de ces sujets on trouve des bandes de pampres, des palmiers, des paons buvant à une coupe; les quatre fleuves du paradis terrestre s'échappent d'un tertre surmonté d'une croix et des cerfs s'y abreuvent. Dans un angle, une néréide chevauche sur un hippocampe. Ce singulier mélange de paganisme et de christianisme convient bien au IVe siècle, et c'est, je crois, à cette époque qu'il faut attribuer ce monument.

1. De Rossi, *Bull. di Arch. crist.*, 1867.

LIVRE II

L'ART BYZANTIN SOUS JUSTINIEN ET SES SUCCESSEURS JUSQU'AU IXe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE, TYPE DE L'ART BYZANTIN. — L'ARCHITECTURE.

Pendant le Ve siècle, l'empire d'Orient avait eu une existence fort agitée. Après la disparition des faibles descendants du grand Théodose, on avait vu se succéder des empereurs d'aventure que le crime ou les hasards de la fortune poussaient au pouvoir. Sur les frontières, les barbares se pressaient nombreux et menaçants. Au nord, les Huns et les Slaves, au sud les Perses, à l'intérieur les émeutes, les querelles religieuses se transformant en guerres civiles, dans les grandes villes une populace désœuvrée et remuante, toujours en quête de troubles; c'étaient là autant de causes qui semblaient devoir amener la chute de l'empire grec. Mais d'autre part ses richesses, l'activité industrieuse de ses populations, la prospérité de son commerce, enfin le prestige qui s'atta-

chait encore au titre impérial contribuaient à le maintenir. En outre, l'empire d'Orient avait l'avantage d'être logiquement constitué : il était l'héritier de cet ancien monde hellénique qui, même sous la domination romaine, avait gardé sa physionomie particulière. Il y avait donc en lui un principe de vie et de civilisation qui assura sa durée.

Au commencement du VIe siècle arriva au pouvoir une famille de pâtres barbares. Le Slave Oupravda, qui plus tard prit le nom de Justinien, dirigeait déjà en partie les affaires sous le règne de son oncle Justin (518-527) et lui-même fut seul empereur pendant près de quarante ans (527-565). Son nom apparaît ordinairement entouré d'une auréole de gloire qu'il n'a point tout à fait méritée. Étranger par son origine à la civilisation hellénique, il n'a pas compris les véritables destinées de l'empire byzantin : il a rêvé la reconstitution de l'empire romain, et il a consacré à une œuvre éphémère les forces de son gouvernement, tandis que les provinces de la Macédoine, de la Grèce, de l'Asie étaient dévastées par des invasions qui souvent ne rencontraient même point de résistance. Mais, en tout cas, quelque jugement qu'on porte sur sa politique, il est un mérite qu'on ne saurait lui refuser, c'est d'avoir favorisé dans son empire le développement des arts. Justinien fut un grand constructeur. Son historiographe Procope a consacré un ouvrage spécial aux édifices bâtis par ordre de l'empereur. Dans les six livres qui le composent il suit l'ordre suivant : I. Églises et monuments de Constantinople. — II. Villes fortifiées du côté de la Perse. — III. Villes fortifiées du côté de l'Arménie. — IV. Forti-

fications d'Europe. — V et VI. Constructions civiles et religieuses en Asie, en Syrie, en Égypte, en Cyrénaïque, en Numidie. — L'ouvrage de Procope est donc un répertoire fort précieux de renseignements, mais heureusement on n'en est pas réduit à des textes, et plusieurs des monuments de cette époque subsistent encore.

Le plus connu de tous est Sainte-Sophie de Constantinople, dont on peut dire qu'elle fut le type par excellence de l'art byzantin, aussi bien comme décoration que comme architecture[1]. Il n'existe pas, dans l'histoire de l'art chrétien, d'église dont l'importance soit plus grande : Notre Dame-de-Paris comptait des égales même dans les provinces voisines; Saint-Pierre de Rome manque d'originalité et n'est guère chrétien que de destination; Sainte-Sophie, au contraire, a le double avantage de marquer l'avènement d'un style nouveau et d'atteindre du même coup à des proportions telles qu'elles n'ont jamais été dépassées en Orient.

Il existait déjà sur le grand Forum une église consacrée à la Sagesse Divine. Bâtie sous Constantin, elle avait été détruite en partie par les flammes en 404, pendant une émeute populaire en faveur de saint Jean Chrysostome. Théodose la répara, mais, en 532, lors d'une terrible sédition qui faillit renverser Justinien du trône, Sainte-Sophie fut la proie d'un nouvel incendie. Vainqueur des rebelles, l'empereur la reconstruisit et il voulut que la nouvelle église dépassât en splendeur tout ce qu'on racontait des anciens édifices les plus célèbres, et en particulier du temple de Salomon.

1. Sur Sainte-Sophie, voy. surtout Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel,* Berlin, 1854.

Rarement la folie de la prodigalité a été poussée si loin. Les plus riches matériaux, l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres précieuses furent employés avec une profusion incroyable, et qui même blesse le goût : il semble que Justinien en ait moins apprécié la beauté que le prix et qu'il ait voulu éblouir par le spectacle d'un luxe féerique. Les anciens Grecs se servaient pour les murs des Propylées ou du Parthénon des marbres les plus parfaits, parce qu'ils en admiraient la pureté et l'éclat; Justinien veut partout de l'or et de l'argent, parce qu'ils sont un signe de richesse. Mais, après avoir fait ces réserves générales, on doit reconnaître que dans le détail ces matières précieuses avaient du moins été mises en œuvre avec beaucoup d'art.

Les travaux de Sainte-Sophie absorbèrent donc des sommes immenses. Il fallut, pour y suffire, établir de nouveaux impôts et recourir à des mesures arbitraires. L'ambon seul avec la *solea* coûta une année des revenus de l'Égypte; en outre, Justinien écrivait aux gouverneurs et aux fonctionnaires de lui envoyer des matériaux déjà travaillés, et ceux-ci s'empressaient de dépouiller les monuments antiques. Le préteur Constantin avait expédié d'Éphèse huit colonnes en vert antique. Il en était venu de Cyzique, de la Troade, des Cyclades, d'Athènes. Une veuve romaine, Marcia, avait envoyé huit colonnes de porphyre enlevées à un temple du Soleil. De là une fort grande diversité de marbres et de pierres de toute couleur, mais la polychromie naturelle qu'on obtient ainsi n'a rien de déplaisant, si on sait en combiner les tons avec goût. Le terrain même coûtait beaucoup d'argent. Justinien ne se contentait point de

FIG. 8. — SAINTE-SOPHIE.

(Vue extérieure.)

l'emplacement de l'ancienne église constantinienne, il devait donc acheter les maisons environnantes, dans le quartier le plus riche de la ville.

On connaît les noms des deux principaux architectes qui dirigèrent les travaux, Anthemius de Tralles et Isidore de Milet. Les contemporains vantent leur science, mais ils s'accordent à parler d'abord d'Anthemius. On remarquera que ces deux artistes appartiennent à ces provinces d'Asie où l'architecture, au IVe et au Ve siècles, s'était développée avec plus d'originalité. Sous leurs ordres étaient placés cent maîtres ou chefs de chantiers dont chacun commandait à cent ouvriers. Lorsqu'on eut déblayé le terrain et jeté les fondements, le patriarche Eutychius récita des prières pour la réussite de l'entreprise et ce fut l'empereur qui posa la première pierre. Il fit aussitôt construire un oratoire et quelques salles où il venait pour surveiller les travaux. Plus tard on se plaisait à raconter une foule de prodiges survenus pendant la construction : un ange aurait décrit à l'empereur endormi le plan qu'il fallait adopter; un autre lui aurait révélé des trésors cachés, à un moment où l'argent manquait; un autre encore lui aurait indiqué qu'il fallait trois absides. Toutes ces légendes montrent combien cette gigantesque entreprise avait frappé les imaginations populaires.

On avait commencé les travaux peu de temps après l'incendie; la dédicace eut lieu le 27 décembre 537. L'empereur se rendit de son palais à la porte de l'Augustæon, monté sur un char à quatre chevaux; puis, arrivé à l'église, il descendit, courut depuis la grande porte d'entrée jusqu'à l'ambon, et là, les mains éten-

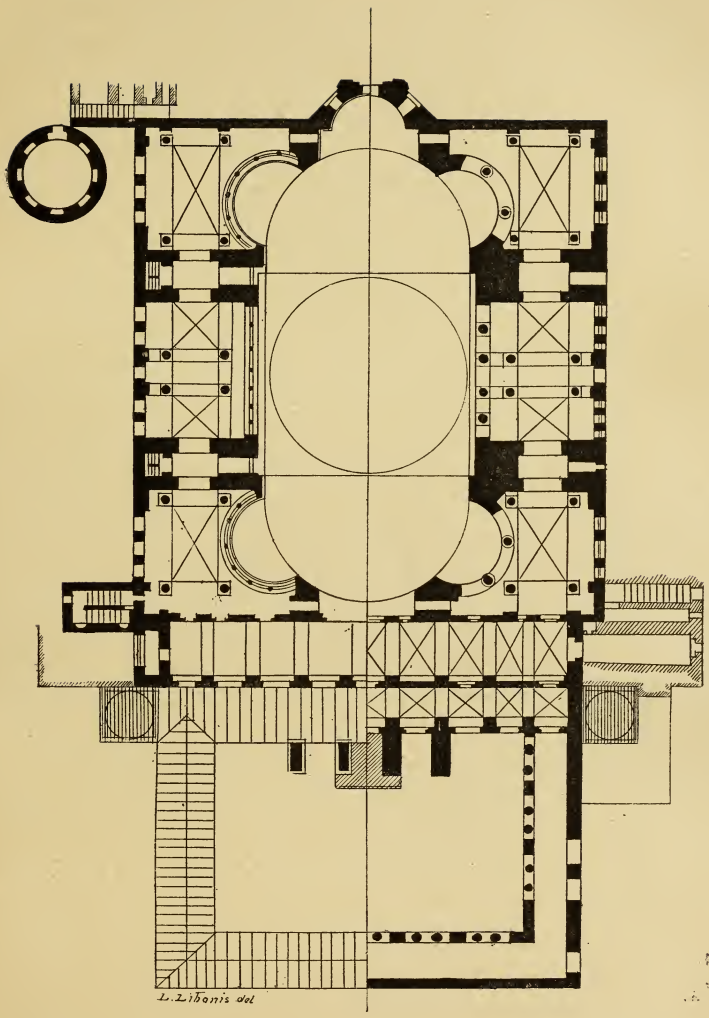


FIG. 9. — PLAN DE SAINTE-SOPHIE.

dues, il s'écria : « Gloire à Dieu qui m'a jugé digne d'accomplir un tel ouvrage! Salomon, je t'ai vaincu. » Cette exclamation ambitieuse prouve bien qu'à ses yeux c'était le temple par excellence de la nouvelle loi qu'il venait d'élever. Il pourvut avec le même faste à l'organisation et à l'entretien de l'église : trois cent soixante-cinq propriétés lui furent assignées aux alentours de Constantinople et mille clercs furent chargés de la desservir.

Vue de l'extérieur, Sainte-Sophie ne produit qu'une impression médiocre et la coupole même, si hardie qu'en soit la construction, paraît déprimée. C'est à l'intérieur de l'église qu'il faut pénétrer pour en bien comprendre l'originalité et les splendeurs.

En avant du temple s'étend l'atrium. Du côté de l'église se trouve un double narthex qui communique avec elle par neuf portes. « Si l'on en excepte l'abside orientale, l'église est renfermée dans un espace rectangulaire de 77 mètres de longueur sur 76^{m},70 de largeur, y compris l'épaisseur des murs. Cet intérieur est divisé en une partie centrale, la nef, et deux parties latérales. Au centre de l'édifice s'élève une coupole de 31 mètres de diamètre inscrite dans un carré. Elle s'appuie sur quatre grands arcs d'une ouverture égale à son diamètre, lesquels reposent sur quatre gros piliers. D'immenses pendentifs sphériques se projettent sur le vide, remplissent l'espace entre les grands arcs et viennent saisir la coupole. Sur les deux arcs perpendiculaires à la nef, l'arc oriental et l'arc occidental, s'appuient deux demi-coupoles; au contraire, au nord et au midi de la grande coupole, les grands arcs sont fermés par un mur plein que soutiennent des colonnades. Au-

tour de l'hémicycle, que recouvre la grande demi-coupole orientale, s'ouvrent trois absides : au centre, l'ab-

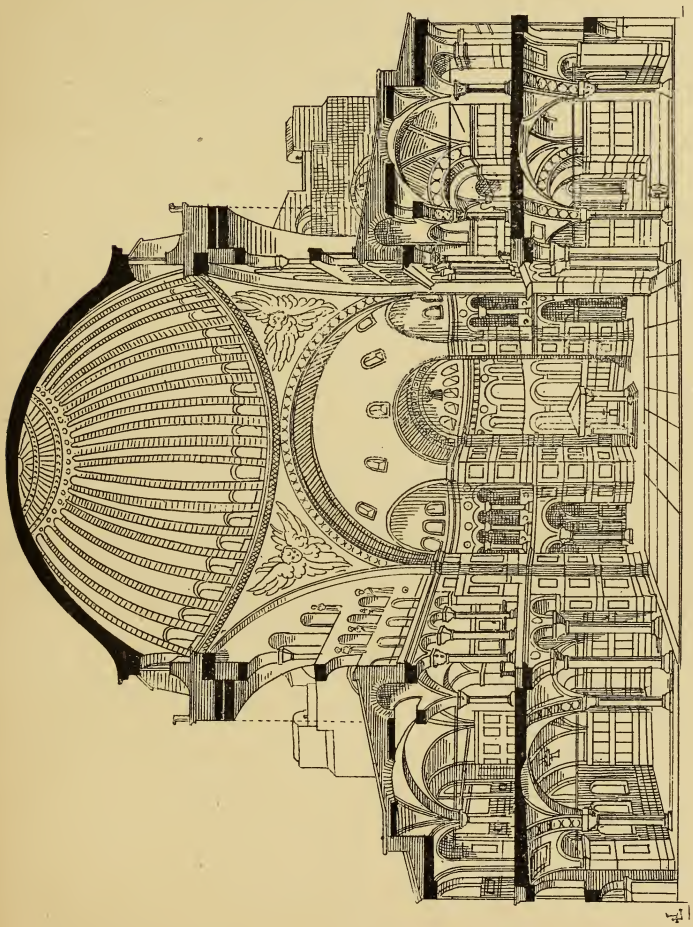


FIG. 10. — SAINTE-SOPHIE.
(Coupe.)

side principale, qui se prolonge à l'orient et se termine par une voûte en cul-de-four, et deux absides secondaires

à droite et à gauche de l'abside principale. Le fond des deux absides secondaires est ouvert sur les bas côtés et leur voûte est soutenue dans cette partie par deux colonnes. Le pourtour de l'hémicycle occidental est pénétré de la même manière, mais l'arcade centrale n'est pas terminée en cul-de-four ; la voûte se prolonge jusqu'au mur de face dans lequel sont percées les trois portes qui communiquent avec le narthex[1]. » Les bas côtés, depuis le sol jusqu'à la naissance des arcs, sont divisés en deux étages ; l'étage supérieur portait le nom de gynécée. La lumière pénètre dans tout l'édifice par un grand nombre de baies : quarante fenêtres s'ouvrent à la base de la coupole, d'autres sont percées dans les murs pleins des grands arcs du nord et du midi, dans les demi-coupoles et dans les absides.

La construction de la coupole centrale avait été un problème difficile à résoudre, à cause des proportions immenses qu'on avait voulu lui donner. On lui attribua pour points d'appui des piliers massifs, appareillés avec beaucoup de soin, afin d'éviter qu'ils ne cédassent et ne s'écartassent sous la pression qu'ils devaient supporter. Mais de bonne heure on craignit pour la coupole même : les architectes qui avaient eu l'audace de la construire se défiaient de leur œuvre. Ils y employèrent donc des matériaux particuliers, notamment des tuiles blanches et spongieuses, fabriquées à Rhodes, et si légères qu'il en fallait cinq pour égaler le poids d'une tuile ordinaire.

1. Labarte, *Le Palais de Constantinople et ses abords, Sainte-Sophie, le Forum Augustæon et l'Hippodrome*, Paris, 1861, p. 24 et suiv.

Malgré ces précautions, on ne tarda pas à reconnaître combien les craintes étaient fondées. Les années qui suivirent furent signalées par des tremblements de terre quelquefois fort violents : il y en eut un en 553 qui se prolongea pendant quarante jours, un autre en 557 qui jeta bas une partie de la ville. La coupole de Sainte-Sophie se ressentit de ces secousses répétées, des fissures s'y produisirent et, le 7 mai 558, elle s'écroula. D'après quelques auteurs, les architectes chargés de rechercher la cause de cet accident déclarèrent qu'on avait eu le tort, lors de la construction, d'enlever trop vite les cintres en bois afin de travailler aux mosaïques. Justinien fit reconstruire la coupole. Anthémius et Isidore étaient morts, mais ce dernier avait laissé un neveu qui fut chargé de ce travail. Il augmenta encore l'élévation de la coupole, mais en même temps il donna plus de solidité aux grands arcs. Cette fois, on laissa plus longtemps en place les cintres et les échafaudages, puis on inonda d'eau la partie inférieure de l'église afin que les pièces de bois en tombant ne pussent pas ébranler les constructions nouvelles.

Pour bien se rendre compte de Sainte-Sophie il faut encore observer comment elle se rattachait aux monuments voisins. Ce n'était point une église isolée, elle faisait partie de cet immense ensemble d'édifices qui formaient le quartier impérial. Qu'il allât assister aux jeux du cirque dans l'Hippodrome ou qu'il vînt prier à Sainte-Sophie, l'empereur, à vrai dire, ne sortait point de chez lui. Quand il avait traversé le Forum, il trouvait sur le côté méridional de l'église toute une série de salles qui lui étaient réservées. Dans l'une il pouvait re-

cevoir; une autre lui servait de vestiaire et quelquefois de salle à manger, et c'était par une autre encore qu'il faisait son entrée solennelle dans le sanctuaire.

Dans le mobilier et la décoration de l'église tout répondait à ces idées de magnificence dont l'esprit de Justinien était comme enivré. Vers le centre de l'édifice, l'ambon était une grande tribune surmontée d'un dôme et d'une croix : l'éclat de l'or et des pierres précieuses s'y mêlait à celui des plus beaux marbres. Le sanctuaire était séparé du reste de l'église par une clôture toute en argent. Sur les colonnes qui s'y trouvaient se détachaient dans des médaillons les images du Christ, de la Vierge, d'anges, d'apôtres et de prophètes. L'autel était en or et sur ce fond éclatant étincelaient les gemmes et les émaux. Au-dessus s'étendait, en forme de ciborium, un dôme surmonté d'une grande croix d'or; quatre colonnes en argent doré le soutenaient. « Qui ne serait étonné, dit un poète de cette époque, à l'aspect des splendeurs de la sainte table? qui pourrait en comprendre l'exécution, lorsqu'elle scintille sous des couleurs variées et qu'on la voit tantôt refléter l'éclat de l'or et de l'argent, tantôt briller comme le saphir, lancer en un mot des rayons multiples, suivant la coloration des pierres fines, des perles et des métaux de toute sorte dont elle est composée? » La nuit, aux grandes fêtes, l'église s'éclairait comme d'une immense illumination, car, d'après les écrivains byzantins, on n'y comptait pas moins de 6,000 candélabres dorés.

A la voûte de la coupole et des absides, le long des parois se déroulaient d'immenses mosaïques décoratives. Là, sur un fond d'or ou d'un bleu foncé, appa-

raissaient de grandes figures d'un caractère majestueux. Beaucoup ont été détruites et presque partout le badigeon des Turcs a recouvert ce qui en restait : M. de Salzenberg a reproduit dans son ouvrage tout ce qu'il a pu en dessiner. Les mosaïques qu'il a fait ainsi connaître

FIG. II. — ANGE.

(Mosaïque de Sainte-Sophie.

ne datent pas toutes, il est vrai, de l'époque de Justinien ; parmi les plus anciennes je citerai une figure d'ange qui se détache sur fond d'or. La grande mosaïque placée au-dessus des portes du narthex semble plus récente. Le Christ y est représenté dans tout l'éclat de la puissance, assis sur un trône magnifique, bénissant d'une main, tenant de l'autre un livre ouvert avec la légende : « Paix à vous ! je suis la lumière du monde. » A droite et à gauche, deux médaillons encadrent les

têtes de la Vierge et de l'archange Michel ; aux pieds du Christ est prosterné un empereur richement vêtu et ceint du diadème nimbé, qu'on a souvent eu tort de prendre pour Justinien. Ailleurs se détachent encore sous des arcades des saints et des prophètes. Ce ne sont là que de faibles débris, mais qui permettent de se faire quelque idée de ce que fut Sainte-Sophie, alors qu'elle resplendissait tout entière sous ce riche vêtement de mosaïques.

Je n'ai pu, dans cette description rapide, donner qu'une idée fort incomplète de l'église de Justinien. Si déchue qu'elle soit aujourd'hui de son ancien éclat, elle produit encore sur tous ceux qui la voient une impression extraordinaire. Rarement on peut rencontrer dans l'histoire de l'art un ensemble si imposant, un accord si parfait de l'architecture et de la décoration.

Sainte-Sophie est le type par excellence de l'art byzantin tel qu'il s'est développé sous Justinien et ses successeurs ; les contemporains l'ont admirée, les artistes s'en sont inspirés, mais il ne faudrait pas croire qu'elle se soit imposée comme un modèle dont ils n'osaient pas s'écarter. On s'imagine volontiers que l'école byzantine s'est toujours soumise à une monotone uniformité, travaillant d'après des règles immuables. Rien n'est plus contraire à la vérité pour l'époque dont on s'occupe : si partout un même esprit anime et dirige l'art, il se traduit cependant sous des formes diverses qui attestent l'activité ingénieuse des artistes. C'est ce qu'il sera facile de constater si l'on passe rapidement en revue les œuvres principales de ce temps.

En architecture, l'emploi de la coupole se répand de

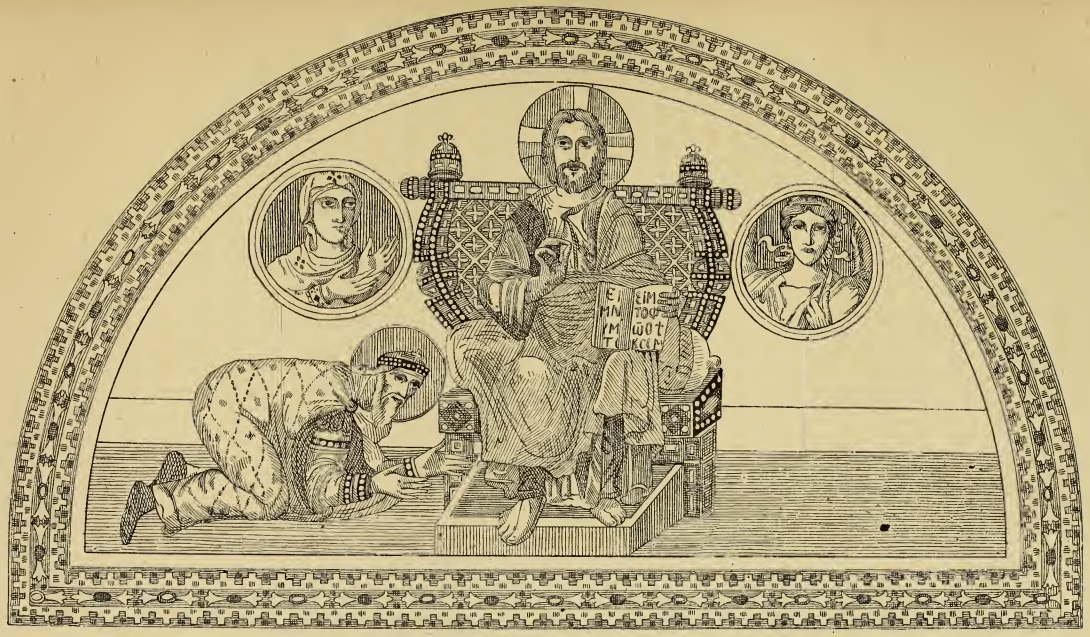


FIG. 12. — LE CHRIST SUR LE TRÔNE.

(Mosaïque de Sainte-Sophie.)

plus en plus. Au point de vue de la technique, la construction de Sainte-Sophie avait amené les architectes à étudier avec plus de soin cette forme de leur art, à mieux se rendre compte de l'effet qu'elle produisait, de l'usage qu'on en pouvait faire et des règles qu'il y fallait appliquer. Dès lors, les basiliques de type latin devinrent l'exception en Orient, mais dans les nouvelles églises à coupoles on ne se contenta point de copier le plan de Sainte-Sophie. La coupole fut comme le thème autour duquel on exécuta des variations nombreuses, et à Constantinople même, aux environs de Sainte-Sophie, s'élevèrent sous Justinien d'autres églises de même style, mais d'un plan fort différent. Plus d'une d'ailleurs avait été commencée et même terminée avant Sainte-Sophie.

A Saint-Serge, par exemple, la coupole centrale n'est point flanquée à l'est et à l'ouest de deux voûtes hémisphériques. La forme générale est celle d'un carré; la coupole s'appuie sur huit piliers et entre ces piliers se développent quatre absides. Dans l'église des Saints-Apôtres, deux nefs d'égales dimensions, ayant en longueur trois fois leur largeur, se coupent à angles droits à leur centre. Le plan présente ainsi la forme d'une croix à branches égales, ou croix grecque, qui se divise en cinq compartiments carrés de même étendue. Au-dessus de chacun de ces compartiments s'élève une coupole appuyée sur quatre pendentifs. Qu'on étudie d'autres églises, Saint-Michel sur l'Anaple, Sainte-Irène, l'église de la Mère de Dieu aux Blachernes, toutes présentent des différences de plan, si l'on en juge d'après celles qui subsistent ou d'après les descriptions

de Procope qui ont servi de base aux essais de restitution des savants modernes [1].

A Salonique, l'église de Sainte-Sophie semble appartenir au règne de Justinien, bien que Procope n'en fasse pas mention. Plusieurs voyageurs ont remarqué que l'architecte paraît avoir imité Sainte-Sophie de Constantinople. On y retrouve, en effet, la grande coupole centrale reposant sur quatre piliers, mais elle n'est plus accompagnée de ces deux grandes demi-coupoles qui existent à Constantinople, et, par conséquent, à côté d'analogies remarquables, on doit signaler des différences essentielles. En Asie, dans la région d'Antioche, l'église de Dana ne présente point de coupole et se rattache plutôt au type de la basilique ; en revanche, on y remarque un curieux exemple de l'arc en fer à cheval qui, de l'architecture byzantine, passera à l'architecture arabe. Les Byzantins avaient eux-mêmes emprunté cette forme aux architectes de l'Asie centrale[2].

Transportons-nous maintenant dans l'Italie, que les armées de Justinien viennent de reconquérir en partie. Ravenne, où résident les exarques, est comme une image réduite de Constantinople. Dans cette ville, célèbre pendant quelques siècles, maintenant à demi morte, les monuments de cette époque se pressent encore nombreux et assez bien conservés [3].

Parmi les églises de Ravenne la plus célèbre et la

1. Pour toutes ces églises, voy. Salzenberg, Hubsch, *ouvr. cités.*
2. Texier, *ouvr. cité.*
3. Sur l'architecture des monuments de Ravenne, voy., outre les ouvrages déjà cités, Quast, *die Altchristliche Bauwerke von Ravenna,* 1842 ; Rahn, *Ravenna,* 1869, etc.

plus importante est celle de Saint-Vital. La construction en fut commencée avant la conquête byzantine, dès l'an 526, mais elle ne fut achevée qu'en 546 et la décoration même de l'édifice atteste que Justinien et Théodora l'enrichirent de leurs dons. D'après diverses inscriptions, les travaux de Saint-Vital, ainsi que ceux de plusieurs autres églises de Ravenne, auraient été dirigés par un personnage du nom de Julien, qui exerçait les fonctions de trésorier (*argentarius*). Saint-Vital offre la forme d'un octogone; à l'intérieur, huit gros piliers sont reliés par des arcs sur lesquels se dresse une haute coupole. La base circulaire de la coupole se relie au plan octogone par huit petits pendentifs. Afin de diminuer le poids de la voûte et d'en assurer la solidité, les architectes la construisirent avec des poteries creuses engagées les unes dans les autres[1]. La forme même de la coupole ne se dessine point à l'extérieur, comme dans les églises d'Orient; elle se dissimule sous un toit en forme de pyramide.

Je ne m'engagerai point dans une description détaillée de cette curieuse église; ce que j'en ai dit suffit pour montrer qu'on ne peut l'assimiler aux églises à coupoles qui, à la même époque, s'élevaient à Constantinople. Commencé avant Sainte-Sophie, Saint-Vital s'en distingue par des traits essentiels. Aussi a-t-on proposé d'y reconnaître, non point l'influence byzantine, mais celle d'une école d'architecture qui, aux IVe et Ve siècles, existait à Milan[2]. Pourtant, soit dans la sculpture ornementale,

1. C'est là, du reste, un système que les architectes romains avaient déjà employé.

2. Hubsch, *ouvr. cité*, p. 47.

soit dans la splendide décoration en mosaïques dont il sera question plus loin, tout trahit la collaboration ou tout au moins l'enseignement des artistes grecs. Il me

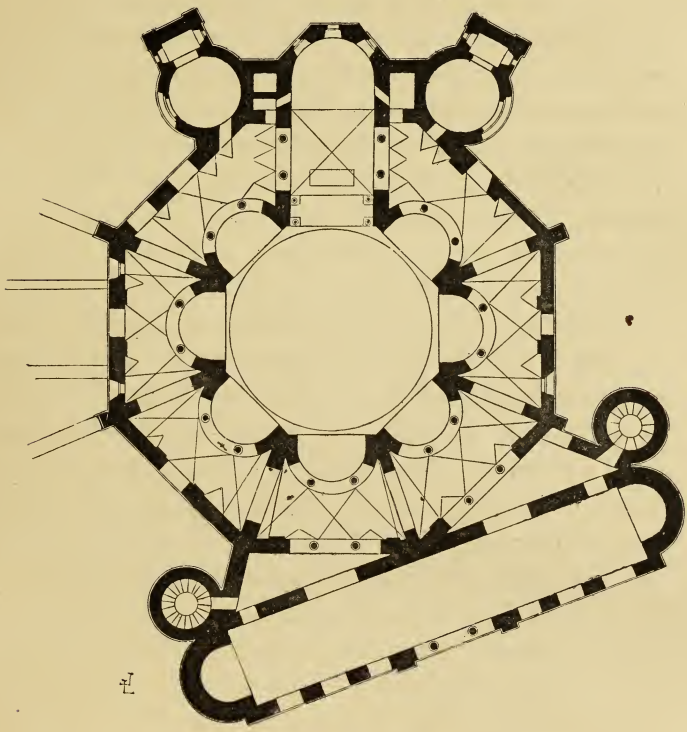


FIG. 13. — PLAN DE SAINT-VITAL, A RAVENNE.

paraît difficile que cette influence ne se soit pas étendue au plan même de l'édifice, si l'on considère que c'était en Orient surtout qu'on avait appliqué aux églises la forme polygonale.

En revanche, dans d'autres édifices religieux de Ra-

venne qui datent du même temps, les architectes conservaient le plan de l'ancienne basilique latine. Je citerai

FIG. 14. — CHAPITEAU A SAINTE-SOPHIE.

(Constantinople.)

parmi les plus intéressants l'église de Saint-Apollinaire *in Classe,* située hors des murs de la ville.

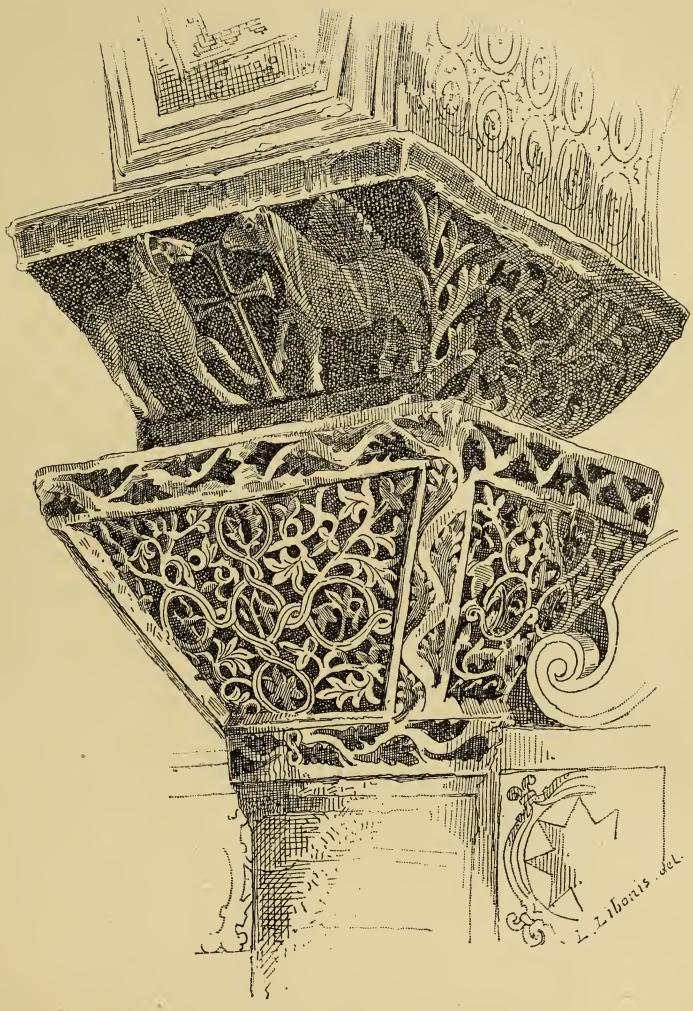


FIG. 15. — CHAPITEAU A SAINT-VITAL.

(Ravenne.)

Les architectes byzantins ont surtout employé la brique, à laquelle ils ont en général conservé la forme que lui avaient donnée les Romains. Fabriquées avec soin, marquées de signes qui souvent permettent de reconnaître la date et le caractère des édifices, ces briques étaient reliées par un mortier d'une très grande consistance. Le noyau des murs est ordinairement en béton, et les briques n'en forment que le revêtement. Aussi les constructions byzantines ont-elles souvent une très grande solidité ; en bien des endroits, les enceintes des villes ont résisté aux attaques du temps et des hommes et se sont conservées presque intactes.

A l'intérieur, la sculpture ornementale se développe sous les formes les plus originales et les plus curieuses. C'est ainsi que les chapiteaux des églises byzantines présentent une variété d'aspect merveilleuse : ici, sur une masse cubique semble jetée une gracieuse broderie d'ornements découpés à jour ; là, c'est une corbeille toute couverte d'entrelacs. Parfois des représentations d'animaux, d'oiseaux, de vases compliquent encore cette décoration. Les anciens types de l'architecture grecque et de l'architecture romaine sont délaissés ou profondément altérés ; à mesure qu'on avance dans le temps, on en retrouve moins de traces. Cependant les Byzantins n'ont point inventé toutes ces combinaisons ornementales dont ils ont tiré des effets si heureux ; cette fois encore ils ont emprunté à l'Orient et on retrouve dans les monuments de la Perse des modèles dont ils se sont inspirés.

D'ailleurs, si riche et si variée que soit la décoration des chapiteaux byzantins, il y faut bien reconnaître la

décadence des procédés de la sculpture. Ceux qui y ont travaillé ne savent point donner de relief à leurs ornements, ils fouillent et cisèlent la pierre plutôt qu'ils ne la taillent avec franchise et vigueur, et souvent leurs œuvres se rapprochent plus du style de l'orfèvrerie que de celui de la sculpture.

CHAPITRE II

LA PEINTURE : LES MOSAÏQUES, LES MANUSCRITS A MINIATURES.

Dans un grand nombre de ces églises du VIe et du VIIe siècle, la mosaïque, comme à Sainte-Sophie, prodigue toutes les richesses de sa décoration et se manifeste par des œuvres magistrales. Les artistes se plaisent à représenter de vastes compositions dont tous les détails se détachent nettement; ils évitent les sujets où un grand nombre de figures se mêlent les unes aux autres; ils s'attachent de préférence à ceux où l'action est presque nulle, les attitudes calmes et régulières, où l'on peut ranger les personnages de manière à ne point troubler la disposition uniforme de l'ensemble. Quelquefois même ils en placent autant d'un côté que de l'autre, afin de ne point rompre l'équilibre de la composition. Ce principe de symétrie devait se maintenir dans l'art byzantin. L'esprit des peintres en fut si pénétré qu'ils l'appliquèrent sans cesse et jusque dans les moindres œuvres : ce fut par là que cet art, tout en perdant parfois du côté de la vie et de la liberté, convint si bien à la décoration de grands édifices.

Au point de vue technique, les mosaïstes byzantins n'avaient pas moins bien compris les conditions de leur art. Tandis que, depuis le moyen âge, on a multiplié les tons afin de se rapprocher de l'aspect de la fresque, ils ne les employèrent qu'en petit nombre, juxtaposant les couleurs tranchées, négligeant les nuances intermédiaires. Comme la mosaïque est faite pour être vue de loin, la dureté de ces oppositions se perd dans l'harmonie générale de l'œuvre; mais, en revanche, tout se détache avec une vigueur et un éclat incomparables. Les figures s'enlèvent sur un fond d'un bleu ou d'un or intense; les tons vifs et nets des vêtements forment avec ce ton uniforme un contraste puissant; souvent, pour mieux accuser le dessin, une ligne noire indique les contours du corps et les traits du visage. Tout dans l'exécution contribue donc à donner à l'œuvre ce caractère d'une décoration bien comprise, où le regard est saisi par la recherche des grands effets fortement accusés.

On trouve encore en Orient quelques mosaïques de cette époque. J'ai déjà parlé de celles de Sainte-Sophie. Dans une église de Salonique qui portait le même nom et qui est aujourd'hui transformée en mosquée, l'Ascension du Christ est représentée à la voûte de la coupole, tandis qu'à l'abside la Vierge, assise sur un trône orné de gemmes, porte dans ses bras l'Enfant Jésus[1]. Un des célèbres monastères du mont Sinaï conserve des mosaïques qu'on attribue à la même époque et

1. Texier, *Arch. byz.*, pl. XL, XLI; Duchesne et Bayet, *Mission en Macédoine.*

qui reproduisent des épisodes de la vie de Moïse et la Transfiguration du Christ[1]. Au reste, à Constantinople même, ce genre de décoration était employé pour d'autres édifices encore que les églises, et Procope décrit une mosaïque qui se trouvait au Palais. « Les artistes, dit-il, y ont représenté les guerres et les combats du règne, les villes prises en Italie et en Afrique. Justinien est victorieux, grâce à Bélisaire, et celui-ci, de retour avec son armée, lui offre le butin, les rois et les royaumes, les trésors. Au milieu, Justinien et Théodora, pleins d'allégresse, célèbrent ce triomphe, tandis que les rois des Goths et des Vandales implorent leur clémence. Autour les sénateurs manifestent leur joie[2]. »

C'est encore à Ravenne qu'il faut chercher les plus belles mosaïques byzantines de cette époque. Rien en ce genre n'égale la décoration de l'abside de Saint-Vital. Dès qu'on y pénètre, le regard est attiré par deux grandes compositions d'un intérêt historique. D'un côté, Justinien, entouré de dignitaires et de gardes, de l'autre Théodora, suivie des femmes de sa cour, offrent des présents à l'église : l'impératrice franchit l'atrium, où se trouve la fontaine sacrée, tandis qu'un serviteur soulève devant elle les voiles suspendus à la porte du temple Son costume est splendide : une large broderie, qui représente l'Adoration des mages, orne le bas de la robe; des joyaux couvrent la poitrine; de la chevelure pendent sur les épaules des torsades de perles et de gemmes; un haut diadème couronne la tête ceinte du

1. De Laborde, *Voyage dans l'Arabie Pétrée,* 1840, pl. XXI.
2. Procope, *De Ædificiis,* I, 10.

nimbe. C'est là une vivante évocation du passé : ces

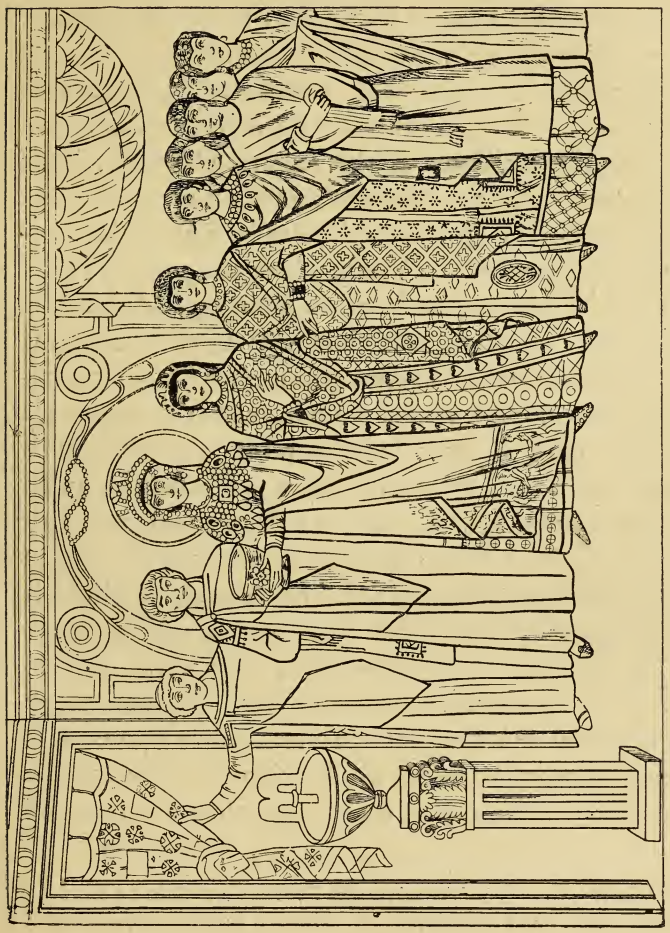


FIG. 16. — THEODORA ET LES FEMMES DE SA COUR.
(Mosaïque à Saint-Vital de Ravenne.)

figures symétriquement rangées et qui se présentent de face, ces femmes avec leur visage régulier, leurs yeux

grands et fixes, leurs attitudes uniformes, la splendeur des costumes, tout enfin offre une image qu'on ne saurait oublier de la cour de Byzance, si riche et si élégante, et où dominait une minutieuse étiquette.

Je ne saurais décrire ici toutes les mosaïques de Saint-Vital et des autres édifices de Ravenne[1]. Je citerai seulement, comme une des plus remarquables, la longue procession de saintes qui se déroule au-dessus des arcades d'une nef à Saint-Apollinaire le Neuf; elles portent des couronnes à la Vierge; leur costume est riche, leur tête est coiffée de la mitre, mais la régularité de leurs traits, une inclinaison légère et gracieuse de la tête leur donnent un charme particulier. Involontairement on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection, mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qu'on retrouve encore ici. Depuis ces beaux temps de l'art grec, bien des qualités se sont perdues; pourtant, en face de ces mosaïques, on sent encore par quels liens le présent se rattache au passé.

Il n'est pas moins intéressant, à ce point de vue, d'étudier les manuscrits à miniatures de cette époque qui nous ont conservé comme une image réduite de la grande peinture[2]. Un des plus anciens, le manuscrit de la Genèse, conservé à la bibliothèque de Vienne, offre

1. Voy. Richter, *Die Mosaïken von Ravenna*, 1878, et en général, pour les mosaïques byzantines de cette époque, mes *Recherches*. p. 76 et suiv.

2. On trouvera réunies dans Garrucci *Storia dell' arte cristiana*, t. II, les reproductions des miniatures dont je parle dans ce chapitre. — Un savant russe, M. Kondakoff, a fait paraître en

FIG. 17. — PROCESSION DE SAINTES A SAINT-APOLLINAIRE LE NEUF.

(Ravenne.)

des compositions bien entendues, où l'artiste a su introduire la vie et la grâce. Les femmes y sont drapées avec un arrangement de plis simple et élégant qui rappelle l'antique. Un manuscrit des Évangiles qui se

FIG. 18. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE LA GENÈSE.

trouve à Rossano, dans le sud de l'Italie, et qui date environ du VIe siècle, contient toute une série de peintures dont les sujets sont empruntés au Nouveau Testament[1]. Un manuscrit des œuvres du médecin Dioscoride, conservé également à Vienne, porte avec lui sa

1876 une *Histoire de l'art et de l'iconographie byzantine d'après les miniatures des manuscrits grecs*, dont on annonce une traduction française.

1. Gebhart et Harnack, *Evangeliorum codex græcus purpureus rossanensis*, 1881.

date : il fut écrit pour une princesse de la famille impériale, Juliana Anicia, qui vivait à Constantinople à la fin du ve siècle et au commencement du vi^e. Il ne

FIG. 19. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE DIOSCORIDE.

s'agit point ici d'événements religieux, et le peintre semble s'être inspiré surtout d'œuvres profanes. Sur la première feuille Anicia est représentée assise entre deux personnifications, la Grandeur d'âme et la Sagesse, tandis qu'une femme prosternée à terre baise ses pieds et qu'un génie ailé lui présente un livre ouvert. Les atti-

tudes sont simples et naturelles, et les figures, bien dessinées, se détachent heureusement sur un fond bleu

FIG. 20. — MINIATURE DU MANUSCRIT SYRIAQUE DE FLORENCE.

sombre. Mais les encadrements surtout sont exquis : de petits Amours s'y livrent aux travaux des arts : les uns peignent, les autres sculptent ou construisent. On

a dit avec raison que ces figures rappellent certaines peintures de Pompéi et d'Herculanum; la ressemblance est en effet surprenante, et l'exécution n'est ni moins libre ni moins gracieuse. Les autres miniatures offrent moins d'intérêt.

La Bibliothèque Laurentienne de Florence possède un manuscrit syriaque qui fut exécuté en 586, dans un couvent de la Mésopotamie, par un moine du nom de Rabula. Presque à chaque page sont dessinés de grands encadrements architecturaux, de hauts portiques soutenus par de frêles et élégantes colonnettes[1]. Sur la façade ou à l'entour de ces légères constructions se groupent des oiseaux, des animaux, des arbres, traités dans un style gracieux et recherché, puis de petites scènes dont les sujets sont empruntés aux livres saints. Vers la fin du volume, se trouvent quelques compositions de proportions plus grandes : l'une d'elles est célèbre parce qu'on y voit un des premiers exemples de la crucifixion.

Il arriva quelquefois que ces manuscrits anciens furent reproduits par les artistes des siècles suivants. Tel a été le sort d'un manuscrit de Josué dont on ne possède plus qu'une copie, sous la forme d'un rouleau de parchemin long de onze mètres et demi (Bibliothèque Vaticane). Les miniatures se développent les unes à la suite des autres. Si l'on ne consulte que la paléographie,

1. On peut rapprocher parfois ces fantaisies architecturales, ainsi que celles des mosaïques de Saint-George à Salonique, de ce qu'on trouve sur des œuvres antiques et même sur certains bas-reliefs assyriens. Ici encore l'influence orientale, se perpétuant à travers les siècles, apparaît nettement.

ce manuscrit n'est pas antérieur au VIIe siècle, mais les compositions reproduisent une œuvre plus ancienne. Les personnifications mythologiques y sont fréquentes : tantôt c'est un fleuve qui est couché, à demi nu, auprès de son urne renversée; tantôt un dieu des montagnes, étendu au sommet d'une colline, ou une ville, assise

FIG. 21. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE JOSUÉ.

près de ses remparts, la tête couronnée de tours. Pleines de mouvement et de vie, les figures frappent d'abord par leurs qualités; mais on s'aperçoit bientôt que les détails de l'exécution sont souvent faibles et maladroits. Ce contraste étrange trahit la main d'un copiste qui a pu emprunter au maître antérieur ses compositions, mais non le talent avec lequel il les avait traitées.

Cette remarque s'applique encore à deux exemplaires de la topographie de Cosmas (Bibliothèque Vaticane et Bibliothèque Laurentienne de Florence), copiés

peut-être sur un manuscrit original du temps de Justinien[1]. Les sujets traités sont nombreux : beaucoup

FIG. 22. — MINIATURE DU MANUSCRIT DE COSMAS.

appartiennent à l'Ancien Testament, quelques-uns à l'histoire du christianisme, comme la Lapidation de

1. Il en existerait même un troisième exemplaire au mont Sinaï, d'après une publication récente de M. Kondakoff, *Voyage au mont Sinaï en 1881* (en russe), que je ne connais encore que par des comptes-rendus.

saint Pierre et la Conversion de saint Paul. A la fin du manuscrit est placée une grande et belle miniature qui occupe toute une page ; en haut, deux médaillons contiennent les images de sainte Anne et de saint Siméon ; au-dessous le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, le grand prêtre Zacharie, sainte Élisabeth sont rangés les uns à côté des autres. L'attitude de ces personnages la sérénité religieuse de leurs visages, l'or qui éclate sur le fond des nimbes et sur les vêtements, tout concourt à donner à cette peinture un aspect remarquable. Elle semble copiée d'après quelque mosaïque et n'est pas d'ailleurs du même style que les miniatures qui la précèdent.

Ces quelques observations indiquent combien la décoration de ces manuscrits est souvent complexe. Parfois ils nous font remonter plus loin dans le passé : même au VIIIe ou au IXe siècle, les peintres avaient recours à des manuscrits anciens dont ils répétaient les images. Mais celui dont ils reproduisaient l'œuvre n'avait point créé lui-même toutes ces compositions : plus voisin du IIIe et du IVe siècle, il en connaissait les monuments, il s'en inspirait, et par là certaines miniatures d'époque assez récente peuvent donner une idée des fresques qui décoraient les plus anciennes églises. D'autres fois, l'œuvre célèbre d'un grand artiste devenait un modèle qu'on copiait presque fidèlement : de là les miniatures qui semblent reproduire des mosaïques. Sur ce point on peut même donner des preuves certaines : ainsi la tête d'ange encadrée dans un médaillon qui se trouve à Sainte-Sophie réapparaît bien des fois et se voit encore dans un manuscrit du XIIe siècle.

Quant à la peinture murale, si les œuvres s'en sont perdues, les textes des écrivains du temps en font connaître quelques exemples. La mosaïque était un mode de décoration trop dispendieux pour qu'on pût toujours l'employer; souvent donc on avait recours à la fresque. Un rhéteur, Choricius, a longuement décrit[1] celles qui ornaient une église de Gaza au VIe siècle. Tous les sujets étaient empruntés au Nouveau Testament. Le cycle des peintures commence à l'Annonciation : l'ange, descendant du ciel, s'approche de la Vierge, occupée à filer; il lui parle et il semble qu'on entende ses paroles ; la Vierge est étonnée de ce spectacle inattendu, et la pourpre qu'elle tisse s'échappe presque de ses mains. La Visitation vient ensuite et l'on voit Élisabeth se précipiter vers la Vierge, dont elle voudrait embrasser les genoux, tandis que celle-ci l'en empêche. Plus loin est représentée la Nativité, l'âne et le bœuf sont auprès de la crèche où repose le nouveau-né; la Vierge est couchée, à demi accoudée sur le bras droit. Puis une voix céleste avertit les bergers, les distrait de leurs troupeaux; ils les laissent dans le pâturage, auprès d'une source, à la garde du chien, et se dressent à l'appel. Les uns portent leurs houlettes, d'autres s'en servent pour s'appuyer. L'ange leur apparaît, il leur indique où se trouve l'Enfant; les troupeaux, qui ne se doutent point de l'apparition, paissent ou s'abreuvent, mais le chien, plus intelligent, semble comprendre que quelque chose d'extraordinaire se passe. La peinture suivante représente le vieillard Si-

1. *Choricii Gazaei Orationes,* éd. Boissonade, p. 91 et suiv.

méon saluant l'Enfant divin porté sur les bras de sa mère. Telles sont les scènes qui ont trait à l'enfance du Christ. Celles qui viennent ensuite représentent les principaux miracles du Sauveur. On assiste d'abord aux noces de Cana : le Christ, accompagné de sa mère, change l'eau en vin; un des serviteurs verse dans les amphores l'eau contenue dans un vase; un autre, après avoir rempli le cratère, le fait circuler autour de la table; il semble que le vin soit d'un agréable bouquet, car la figure enluminée de celui qui boit montre le plaisir qu'il y trouve. Ici c'est la belle-mère de Pierre que le Sauveur guérit à la demande de l'apôtre; là le paralytique, le serviteur du centurion, délivrés de leurs souffrances. Plus loin on porte au tombeau le fils de la veuve, mort à la fleur de l'âge; des femmes le suivent en gémissant; mais leur douleur se change en des transports de joie à la vue du miracle accompli par le Christ. Le repentir de la femme adultère, la tempête apaisée, le Christ marchant sur les flots et sauvant Pierre, la guérison du possédé et de l'hémorroïsse, la résurrection de Lazare figurent aussi dans cette seconde série de sujets. Enfin viennent les épisodes empruntés aux derniers jours du Christ : la Cène, la trahison de Judas, les souffrances et le jugement du Christ, Pilate se lavant les mains, la crucifixion, les soldats gardant le tombeau, l'Ascension. Malheureusement Choricius, d'abord prodigue de détails sur la composition de ces tableaux, en devient plus avare à partir de l'épisode des noces de Cana, et quelques-unes des dernières scènes sont à peine indiquées. Néanmoins sa description montre clairement quel esprit présidait à

l'ordre et à la distribution de ces peintures ; sans doute on ne traitait point tous les sujets de l'Évangile, mais on les classait en trois séries chronologiques : les scènes de l'enfance, les miracles, la Passion. Ainsi se développait le système de décoration dont on a signalé les origines dans un des chapitres précédents.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE, L'ORFÈVRERIE.
LES TISSUS HISTORIÉS. — CARACTÈRE GÉNÉRAL
DE L'ART BYZANTIN A CETTE ÉPOQUE.

Cependant, tandis que l'architecture et la peinture s'épanouissent sous des formes plus originales, la sculpture décline. On élevait encore, il est vrai, des statues aux empereurs; Procope décrit celle de Justinien qui se dressait sur l'Augustæon, en face de Sainte-Sophie, et qui subsista jusque vers l'époque de la prise de Constantinople par les Turcs. « Sur un cheval de bronze est assise la statue de l'empereur, remarquable par son costume, qui est celui d'Achille. » Ailleurs il parle de statues si habilement exécutées qu'on les croirait de la main de Phidias, de Lysippe et de Praxitèle. Ces éloges ampoulés sont sans valeur et il est difficile de se faire une idée du mérite de ces œuvres. La sculpture, je le crois, se serait encore développée avec éclat si l'Église avait voulu la protéger, mais elle ne put jamais vaincre les défiances dont elle avait été l'objet; on se souvenait qu'elle avait donné à l'idolâtrie ses formes les plus attrayantes et les plus parfaites, et, si on

FIG. 23. — AMBON DE SALONIQUE.

(La Madone et l'Enfant.)

ne la proscrivait point tout à fait, au moins on ne l'encourageait guère. Cependant ces artistes byzantins en avaient encore le goût, et ils auraient produit en ce genre de grandes œuvres aussi remarquables que celles des architectes et des mosaïstes. On a même remarqué avec raison que la peinture byzantine, par les attitudes qu'elle donne aux personnages et souvent par les types qu'elle reproduit, a dû s'inspirer de la sculpture. « La Vierge des absides rappelle les Junons antiques; elle en a les traits forts et réguliers, le menton athénien, le nez droit, les grands yeux. Le saint Georges paraît copié du cavalier thrace. Les comparaisons de ce genre sont faciles à faire, et, bien qu'on ne les ait pas encore réunies dans une étude générale, elles sont familières à tous les voyageurs[1] »

Quelques monuments de cette époque montrent d'ailleurs combien ce sens de la sculpture est inné au génie grec. Au lieu des lourdes figures de la décadence romaine, on rencontre des œuvres plus habiles, et, à Constantinople, les bas-reliefs de l'obélisque de l'Hippodrome et de la colonne théodosienne, bien que fort médiocres, attestent plutôt un progrès. A Salonique, existent encore les débris d'un ambon qui date environ de la fin du IVe siècle et dont j'ai donné ailleurs une longue description[2]. Des bas-reliefs y reproduisent l'histoire des mages. Déjà s'y montre un caractère de majesté un peu raide, et la Vierge tenant l'Enfant est

1. Dumont, *Rev. Arch.*, 1870-71, t. XXII, p. 222.
2. Duchesne et Bayet, *Mission au mont Athos*, 1877, p. 249 et suiv.

FIG. 24. — SARCOPHAGE, A RAVENNE.

(L'Annonciation.)

représentée assise dans une attitude hiératique où ne se retrouve plus la grâce naïve et familière des compositions chrétiennes plus anciennes. Dans un des villages de la mer de Marmara, une statue de la Vierge en marbre blanc, qui date du ve ou du vi^e^ siècle conserverait les grandes traditions de l'art classique [1]. Sur un bas-relief d'Athènes, la Vierge est représentée en orante, et cette sculpture, d'une exécution libre et large, paraît remonter à une époque assez ancienne[2]. Dans un des couvents du mont Athos, à Xeropotamou, un petit bas-relief, qui représente saint Démétrius, proviendrait de Sainte-Sophie de Constantinople; la figure est heureusement traitée et le style en est bon. A Ravenne, quelques-uns des sarcophages de ce temps, épars dans les églises et dans les rues, me paraissent l'œuvre d'artistes grecs. J'en citerai un où sont représentées [3] l'Annonciation et la Visitation et où se montrent encore d'assez grandes qualités. Un autre, qui fut exécuté au viie siècle pour l'exarque Isaac, est inférieur, quoique quelques arrangements de draperies ne manquent point de finesse.

Donc, au vi^e^ siècle, il aurait encore existé une véritable école de sculpture qui travaillait le marbre et la pierre; mais il ne nous en reste que peu d'œuvres, et

1. Dumont, *Rev. Arch.*, loc. cit.

2. M. Fr. Lenormant, *La Grande Grèce*, t. II, p. 255, 256, a signalé récemment un bas-relief byzantin de la Calabre qui offre le même sujet et qui lui paraît d'un meilleur style que le marbre d'Athènes.

3. La Vierge est occupée à filer, d'après les récits des évangiles apocryphes.

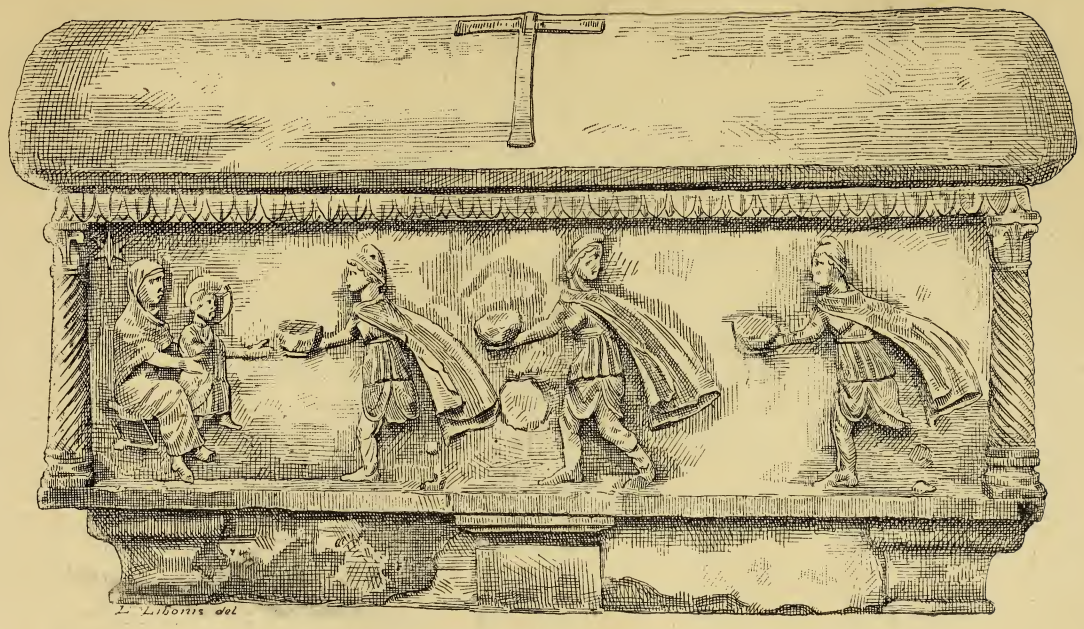


FIG. 25. — SARCOPHAGE DE L'EXARQUE ISAAC, A RAVENNE.

(L'Adoration des Mages.)

ces œuvres mêmes sont souvent de dimensions fort restreintes : le bas-relief d'Athènes n'a que $0^m,80$ de hauteur; celui de Xeropotamou n'en a plus que $0^m,40$. Et ce n'est point seulement aux atteintes du temps et des hommes qu'il faut attribuer cette rareté des monuments,

FIG. 26. — ORNEMENT SCULPTÉ.

(Syrie.)

car, dans les ruines de ces villes de Syrie que M. de Vogüé a fait connaître, on cherche en vain des statues ou des bas-reliefs à personnages [1]. Le sculpteur ne semble plus être qu'un ornemaniste au service de l'architecte. Dans ce genre de travail, il montre, il est vrai, de remarquables qualités; il fouille le marbre en tout sens et le plie aux motifs les plus compliqués. On peut citer comme exemple le linteau si riche, mais un peu lourd,

1. M. de Vogüé indique cependant à Qalb-Louzeh, sur le linteau d'une église, deux figures mutilées d'archanges; Introd., p. 90.

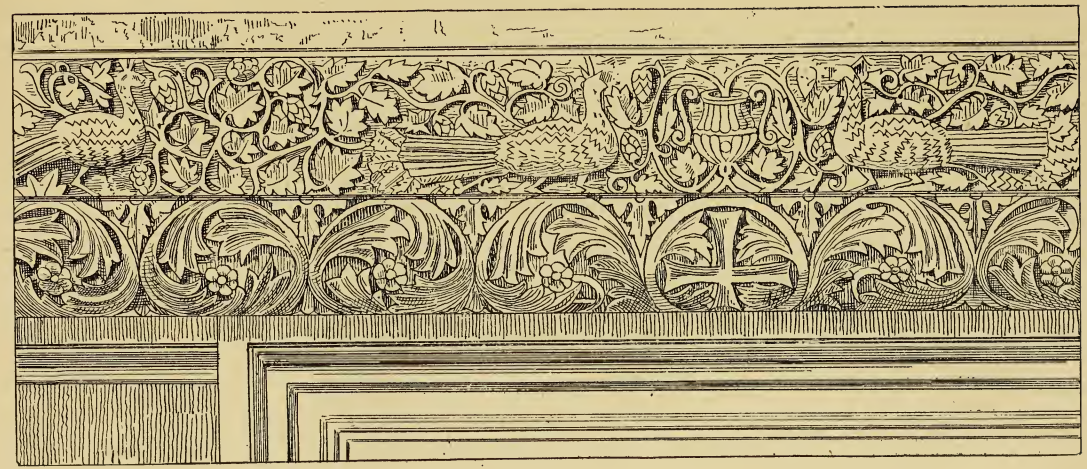


FIG. 27. — LINTEAU DE PORTE A DANA.

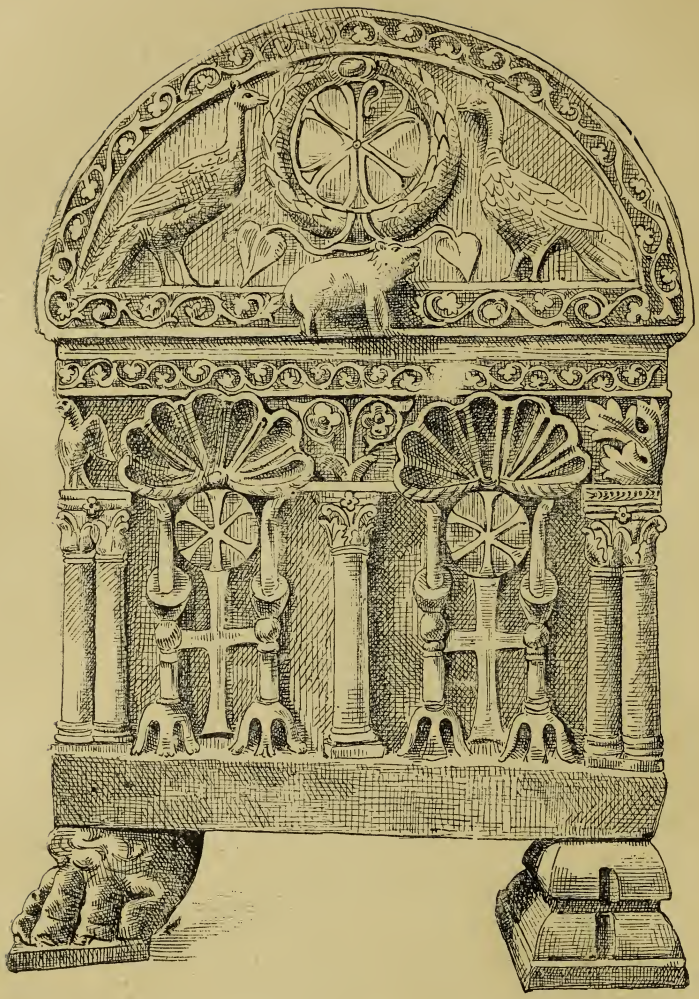


FIG. 28. — SARCOPHAGE, A RAVENNE.

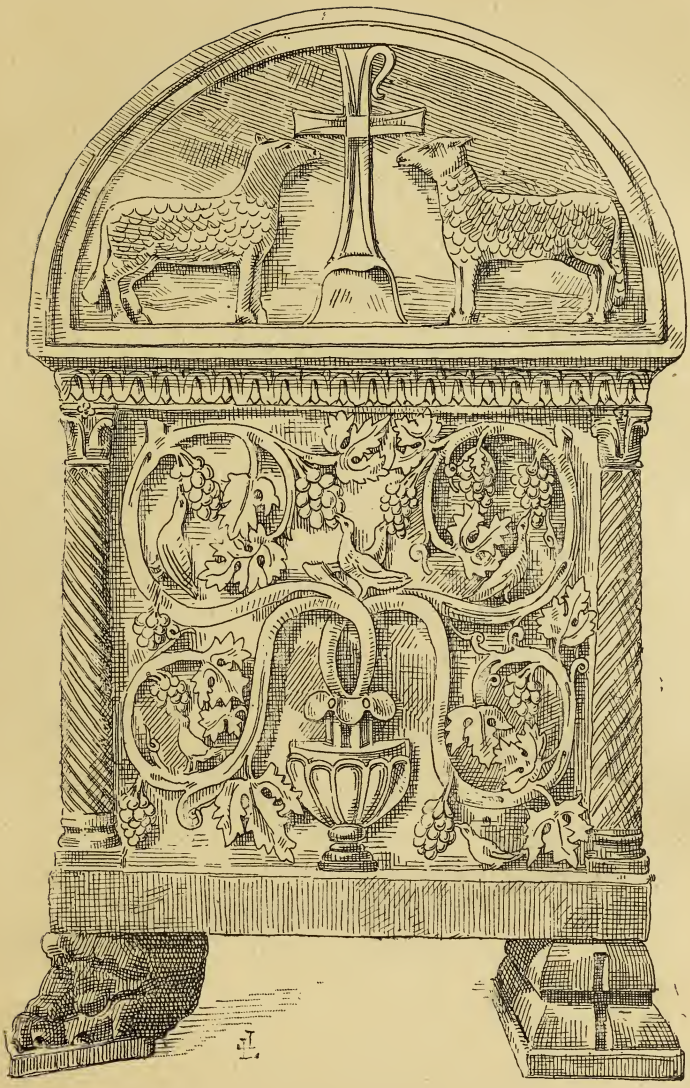


FIG. 29. — SARCOPHAGE, A RAVENNE.

d'un édifice de Dana, où des paons près d'un vase se détachent au milieu d'une luxuriante végétation. A côté de données empruntées à la flore se trouvent des ornements géométriques, traités quelquefois avec plus de sobriété, et qui charment l'œil par leur élégance. Mais, quel que soit le mérite de ces charmantes broderies sur pierre et sur marbre, l'absence d'autres monuments surprend et inquiète. A Ravenne, de fort bonne heure, les sculpteurs ont cette même tendance à négliger la représentation de la personne humaine. Ce qu'on rencontre surtout sur leurs bas-reliefs, ce sont des agneaux, des colombes, des paons, des vases d'où s'échappe la vigne, des monogrammes et des croix, groupés de manières diverses, mais toujours avec un très grand amour de la symétrie. Quelquefois l'artiste imagine de reproduire sous ces symboles des scènes à personnages, en substituant des agneaux aux figures humaines : c'est ainsi qu'un bas-relief grec du VIIe siècle, conservé à Venise, représente douze agneaux avec la légende *les Apôtres* [1].

Même dans l'art civil, il semble que l'orfèvrerie se substitue à la sculpture. Déjà, au Ve siècle, on avait vu se dresser sur les places publiques des statues d'or et d'argent ; telles étaient celles d'Eudoxie, femme d'Arcadius, de Théodose II. Sur l'Augustæon était placée une statue d'argent de Théodose le Grand. Cette recherche du faste est dangereuse pour la sculpture : on s'habitue à donner plus d'attention à la splendeur de la matière qu'au style des figures. Cependant, quand il s'agissait

1. De Rossi, *Bull. di Arch. crist.*, 1875, p. 144.

FIG. 30. — UNE FEUILLE DU DIPTYQUE DE MONZA.

(Galla Placidia et Valentinien III.)

de fondre, soit des métaux précieux, soit le bronze, les Byzantins conservaient une habileté de technique que nous pourrons encore constater plus tard.

Leur supériorité n'était pas moins grande dans le travail de l'ivoire, et c'est par des monuments encore assez nombreux qu'on peut s'en rendre compte. Pendant tout le moyen âge, l'Orient eut des ateliers d'ivoiriers célèbres, qui sculptaient surtout des diptyques, des couvertures d'évangéliaires, des cassettes. Parmi les œuvres qui nous restent, plusieurs ont un caractère historique et représentent les princes et les grands personnages du temps. Tel est, par exemple, un célèbre diptyque conservé à Monza, qui a donné lieu à bien des discussions, et où il faut reconnaître peut-être Galla Placidia et Valentinien III, accompagnés d'un guerrier qu'on a pris tour à tour pour Théodose II et pour Aétius. Le diptyque du consul Anastase (517), neveu de l'empereur de ce nom, est d'autant plus intéressant qu'il montre quel était, au VIe siècle, le costume officiel des grands fonctionnaires byzantins. Vêtu de riches étoffes brodées, dont l'ajustement ne rappelle plus guère celui de la toge, le consul préside aux jeux; il agite le mouchoir qui donne le signal; au-dessous sont représentés les apprêts des courses et les luttes des gladiateurs contre les bêtes féroces. Je n'énumérerai point les autres diptyques consulaires qu'on possède encore. En général, ces œuvres n'ont qu'une valeur artistique médiocre; si quelques têtes offrent le caractère de portraits fidèles, l'exécution est en général lourde, quelquefois même maladroite. L'ivoirerie religieuse est souvent d'un meilleur style et se distingue par des qualités d'élégance et

FIG. 31. — ANGE SUR UNE MOITIÉ DE DIPTYQUE.

(British Museum.)

une délicatesse de travail qui sont vraiment remarquables.

En ce genre, une des plus belles œuvres du VIe siècle qu'on puisse citer est une moitié de diptyque qui représente un ange debout, sous une arcade richement décorée. Quelques degrés le séparent du sol; d'une main, il s'appuie sur un long sceptre, de l'autre, il tient un globe surmonté d'une croix. Les ailes, largement déployées, sont travaillées avec beaucoup de soin; le costume, composé d'une tunique et d'un manteau, offre des draperies d'un goût excellent et d'une rare élégance. Quant à la tête, encadrée par une chevelure aux boucles épaisses, elle présente un type d'une parfaite régularité. Les yeux, grands ouverts, donnent à la figure une expression vivante; l'attitude est noble, imposante, mais sans raideur. Ceux qui se sont occupés de cet ivoire ont remarqué avec raison que l'artiste devait connaître et prendre pour modèles les œuvres de l'art antique. Cependant on aurait tort de ne voir ici qu'une imitation de quelque type païen : à côté de l'influence du passé, il faut constater aussi une originalité réelle dans l'ensemble de la figure, en même temps qu'une grande habileté dans les détails de l'exécution.

A la sacristie de la cathédrale de Ravenne, le siège épiscopal de Maximien, qui date de la même époque, est tout orné de bas-reliefs en ivoire. La partie la plus remarquable est celle qui forme le devant du siège : saint Jean-Baptiste et les quatre Évangélistes y occupent cinq arcades. Au-dessus et au-dessous courent de larges bordures dont la décoration est d'une richesse et d'une délicatesse exquises : des rameaux de

vignes s'y développent gracieusement, et, dans les enroulements, se jouent une foule d'oiseaux et d'animaux aux formes variées.

Ainsi la sculpture sur ivoire progresse, tandis que la sculpture sur marbre dégénère. A mesure qu'on s'éloigne du IVe siècle, il semble que

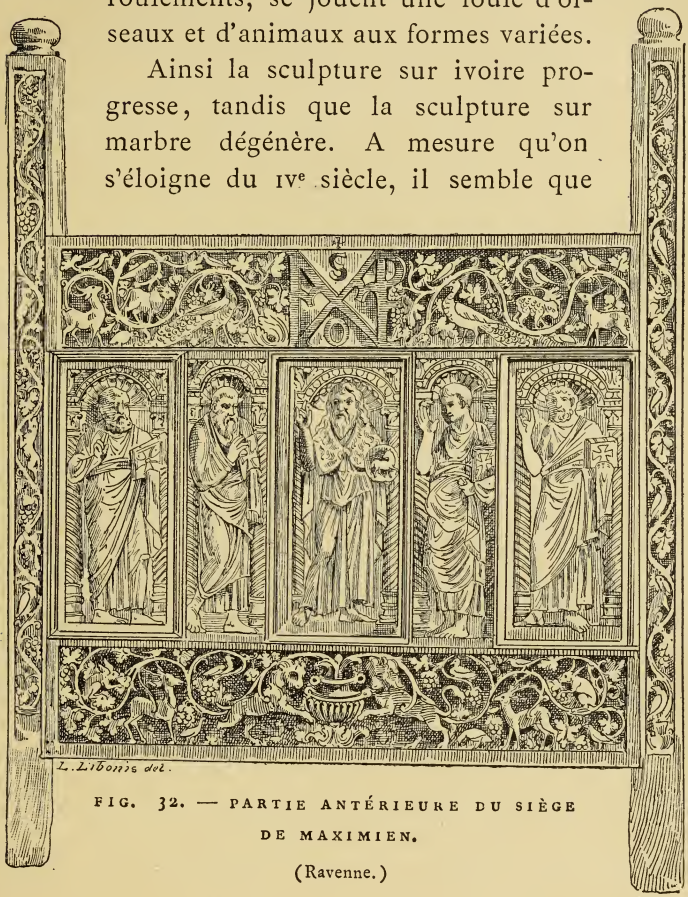


FIG. 32. — PARTIE ANTÉRIEURE DU SIÈGE DE MAXIMIEN.

(Ravenne.)

l'habitude se perde de tailler franchement dans la pierre et de lui demander la reproduction de scènes animées. Du moins, sur ces œuvres aux dimensions restreintes dont on vient de lire la description, apparaissent en-

core quelques-unes des qualités maîtresses de la grande sculpture.

La passion du luxe, qui domine la société byzantine, se manifeste sous les formes les plus diverses et favorise les progrès des arts industriels. L'orfèvrerie, déjà protégée par Constantin, devient une des branches importantes de l'art byzantin. On multipliait dans les églises les autels, les croix, les vases composés de métaux précieux, et c'est avec raison qu'un archéologue moderne a pu dire que « au commencement du VIe siècle, l'orfèvrerie était la première industrie de Constantinople »[1]. Ces tendances répondaient trop bien aux goûts personnels de Justinien pour qu'il ne s'efforçât point de les développer encore. On a vu déjà quelle place l'orfèvrerie occupait dans la décoration de Sainte-Sophie. Il en était de même au palais, et les successeurs de Justinien avaient sur ce point suivi fidèlement son exemple. Justin II, qui vint après lui, fit construire un trône en or, enrichi de pierres précieuses : quatre colonnes soutenaient le dôme qui en formait la partie supérieure, et au-dessus du trône se dressait une Victoire tenant dans la main une couronne de lauriers.

Les artistes byzantins connaissaient-ils, dès cette époque, les procédés de l'émaillerie? De fort vives discussions se sont engagées sur ce point[2]. Nous n'avons à nous préoccuper ici ni des origines de l'émaillerie ni de ses destinées dans l'antiquité. Mais, au VIe siècle,

1. Labarte, t. II, p. 2 et suiv.

2. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail*, 1856; *Histoire des arts industriels*, t. III, 1864; De Lasteyrie, *L'Electrum des anciens était-il de l'émail?* 1857, etc.

il paraît bien établi, grâce aux recherches de Labarte, qu'on l'employait à Constantinople. Lorsque les écrivains byzantins décrivent ce merveilleux autel de Sainte-Sophie, composé de matières précieuses qu'on avait fait fondre ensemble, ils indiquent, bien que fort mal, la fabrication des émaux qui décoraient les parements d'or de cet autel. Plusieurs des portes de Sainte-Sophie étaient émaillées. Dans le palais, les plats d'or qui composaient la vaisselle de Justinien étaient ornés d'émaux qui représentaient les victoires de l'empereur.

Les Byzantins semblent n'avoir guère connu que les émaux cloisonnés. L'emploi même de ce procédé a permis de supposer qu'ici encore les Orientaux avaient été leurs maîtres, car l'émaillerie cloisonnée paraît avoir été pratiquée, dès une époque fort ancienne, par les peuples du centre de l'Asie.

Possédons-nous encore des émaux byzantins qui soient certainement antérieurs aux iconoclastes? D'après Labarte, on devrait l'admettre pour quelques-uns des bijoux trouvés à Tournai dans le tombeau du roi franc Childéric, père de Clovis. Il en serait de même de certaines pièces du trésor de Monza en Italie, et notamment d'une croix d'or. Mais ce dernier objet ne peut guère être cité comme exemple; on n'y trouve point d'émaux enchâssés dans des cloisons, mais seulement des dessins en creux remplis de nielles. A vrai dire, si l'on tient à rattacher cette croix à l'émaillerie, on serait mieux fondé à y voir le procédé du champlevage. Sur tous ces monuments on ne doit se prononcer qu'avec réserve : si les objets du tombeau de Childéric sont de date certaine, la provenance en est discutée;

d'autre part, si la provenance de quelques-uns des

FIG. 33. — CROIX DE JUSTIN II, AU VATICAN.

(D'après les *Annales archéologiques* de Didron.)

bijoux de Monza est certaine, grâce aux inscriptions

grecques qui s'y trouvent, la date de tous n'est pas assez bien établie. Faut-il y voir les présents que Grégoire le Grand avait faits au fils de Théodelinde, en 603 ?

FIG. 34. — AMPOULE DE MONZA.

Cette attribution est vraisemblable, mais on voudrait qu'elle fût hors de doute.

D'ailleurs, même pour l'orfèvrerie non émaillée, il

FIG. 35. — MONNAIES D'EUDOXIE ET DE JUSTINIEN.

ne nous reste que peu de pièces qui datent de cette époque. Je citerai de préférence une croix en argent doré, incrustée de gemmes, qui est conservée au Vatican, et qui fut donnée par l'empereur Justin. Quelques médaillons, travaillés au repoussé, offrent les images

du Christ, de l'agneau, de l'empereur et de l'impératrice. Une autre croix d'argent, qui se trouve à Ravenne, serait fort intéressante; mais elle a subi de trop nombreuses restaurations. Le trésor de Monza possède des ampoules grecques en métal dont la date et la provenance sont certaines : elles ont été rapportées de Palestine au VIIe siècle. Décorées d'épisodes du Nouveau Testament, tels que la Nativité, la Résurrection, l'Ascension, etc., elles sont fort intéressantes pour l'iconographie; mais le peu de prix du métal qui les compose ne permet guère de les ranger entre les œuvres de l'orfèvrerie.

Parmi les monuments de la numismatique, quelques-uns offrent un certain intérêt artistique. Dès la fin du VIe siècle, l'exécution des monnaies byzantines devient singulièrement grossière; mais, dans l'époque qui précède, certains types sont remarquables de précision et de finesse [1].

Le goût du luxe se montre encore dans le développement que prit à cette époque la fabrication des tissus historiés [2]. Sous Justinien, l'introduction de la culture de la soie dans l'empire grec fut une cause nouvelle de prospérité pour les manufactures byzantines. Il serait ici hors de propos de s'occuper de la matière de ces étoffes et des procédés de la fabrication; ce sont les ornements

1. Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, 1862.

2. Sur les tissus byzantins, voy. surtout Fr. Michel, *Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or et d'argent, etc., pendant le moyen âge*; 2 vol., 1852; Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, Ire série, t. II, III, etc., et un des volumes de cette collection : Müntz, *La Tapisserie*.

et les figures dont elles sont décorées qui doivent attirer notre attention. Or, à ce point de vue, elles se classent en deux catégories. Beaucoup étaient imitées des étoffes de l'Asie, dont la vogue, déjà fort grande dans l'antiquité, n'avait point cessé au moyen âge. Là reparaissaient toutes ces combinaisons étranges que reproduisaient de temps immémorial les artistes orientaux. « On y voyait des griffons mêlés avec des roues grandes et petites, des basilics, des licornes, des paons, tantôt seuls, tantôt montés par des hommes, des aigles, souvent mêlés avec des roues, des faisans, des hirondelles, des canards, des éléphants, des tigres, des léopards et d'autres animaux de la Perse et de l'Inde, des pommes d'or ou oranges, des buffles, des roses grandes et petites, des fleurs diverses, des arbres et des arbustes, des palmes, des lions, etc.[1] » Toute cette ornementation conventionnelle et bizarre devait exercer une grande influence sur l'esprit des artistes byzantins, ainsi que le témoignent souvent, entre autres exemples, les dalles qu'ils sculptèrent au moyen âge. Dans des tombes d'Occident, on a retrouvé des fragments de ces étoffes byzantines, dont quelques-unes pourraient être antérieures au VIIIe siècle.

Ces copies de l'art oriental n'ont point pour nous le même intérêt que les tissus historiés où figurent des sujets chrétiens. Les écrivains du temps mentionnent les belles étoffes qu'on donnait aux églises : ici des voiles suspendus aux portes, là des nappes d'autel ou des vêtements et des ornements sacerdotaux. Paul le

1. Fr. Michel, t. Ier, p. 15 et suiv.

Silentiaire a longuement décrit la nappe qui recouvrait l'autel de Sainte-Sophie. Au centre apparaissait le Christ, vêtu d'une tunique de pourpre et d'un manteau d'or aux reflets étincelants; il tenait ouvert de la main gauche le livre des Évangiles, et il étendait en avant la main droite; à ses côtés on voyait Paul et Pierre, vêtus de blanc, portant l'un le livre sacré, l'autre la croix fixée à un bâton d'or. Les personnages étaient placés sous une coupole dorée. Dans les bordures étaient retracés les miracles du Christ; l'artiste y avait joint les bonnes œuvres de l'empereur et de l'impératrice, visitant les hôpitaux et les églises[1]. A Rome, à Ravenne, les trésors des grandes églises étaient pleins de ces tissus achetés en Orient et qui représentaient des épisodes des livres saints. Les chroniques pontificales de ces deux villes en parlent sans cesse, et souvent même indiquent les compositions qui y figuraient.

Les étoffes historiées ne servaient point seulement au culte religieux, elles étaient aussi employées pour le costume des riches. Au IVe siècle déjà Astérius, évêque d'Amasée, critique vivement, dans un de ses sermons, le faste de ses contemporains. Sur leurs vêtements sont brodés des lions, des panthères, des ours, etc., des forêts, des chasses; mais ce qui scandalise surtout le pieux évêque, c'est d'y voir retracées les scènes du Nouveau Testament. Aussi s'indigne-t-il contre ces gens frivoles et orgueilleux qui portent l'Évangile sur leur manteau au lieu de le porter dans leur cœur. Cette mode ne

1. Paul le Silentiaire, *Description de Sainte-Sophie,* v. 755 et suiv.

disparut point : au VIe siècle, sur les mosaïques de l'église de Saint-Vital, à Ravenne, la bordure du manteau de Theodora représente l'Adoration des mages. Un fragment de tissu en soie, conservé à Eichstadt, en Bavière, et qui paraît provenir d'Orient, offrirait l'image de Daniel dans la fosse aux lions, si souvent répétée sur les monuments de l'ancien art chrétien : cette interprétation a cependant été contestée.

Si de la matière des vêtements on passe à leur forme, il faut prendre pour point de départ le costume antique des Grecs et des Romains. Ce sont souvent les mêmes types, mais ils se modifient d'après la nature des tissus qu'on emploie. Un vêtement en soie ne peut point se draper comme un vêtement en laine : les plis n'ont plus le même aspect moelleux et ample, ils sont plus cassants et plus secs. Avec un tissu broché d'or, la difficulté est plus grande encore : l'étoffe tombe droite et raide, elle emprisonne le corps dans une gaine fastueuse au lieu d'en dessiner les lignes.

Ici encore l'Orient exerçait sur le monde grec sa puissante action. Déjà les biographes de Dioclétien et de Constantin remarquaient que ces princes avaient emprunté aux monarques de l'Asie leurs vêtements et leurs ornements royaux; les grands personnages imitèrent cet exemple et souvent s'habillèrent selon les modes orientales. De là, sur les monuments de cette période, une très grande diversité de costumes, qui se maintient pendant presque toute la durée de l'empire byzantin. Ici, c'est l'ajustement antique de la tunique et du pallium, avec ses plis nombreux et harmonieux; là, les formes d'origine étrangère, plus riches mais

moins élégantes[1]. Il sera facile de constater sur les œuvres de la peinture et de la sculpture l'influence de ces modifications du costume.

On a cherché, dans les pages qui précèdent, à présenter un tableau général de l'art byzantin au VIe et au VIIe siècle. Il convient de résumer l'impression qui s'en dégage avant d'étudier les changements qui s'accomplirent pendant les siècles suivants.

C'est un fait incontestable que l'art byzantin, tel qu'il s'est alors constitué, procède en partie de l'art antique. La puissance des traditions a toujours été grande dans l'Orient hellénique. Aujourd'hui encore, les vieilles légendes mythologiques n'ont point disparu des campagnes de la Grèce ; à chaque instant, dans les récits, dans les chansons, dans les usages de la vie populaire revit le souvenir des divinités de l'Olympe. Quelques-unes se sont confondues avec les saints de la religion nouvelle ; mais, sous cette physionomie d'emprunt, se retrouvent leurs traits à demi effacés. Là même où le culte chrétien a substitué ses églises aux sanctuaires païens, les anciens dieux n'ont pas été entièrement chassés, et quelque chose de leur nom s'est conservé dans les lieux où ils régnaient jadis. Cette fidélité aux traditions doit trouver sa place dans les choses de l'art. Lorsque les artistes byzantins créèrent un style nouveau, leur esprit était plein des souvenirs du passé, ils vivaient au milieu de ses œuvres. Pouvaient-ils se soustraire à l'influence de modèles d'une si pénétrante

1. Voy. pour plus de détails, Weiss, *Kostumkunde im Mittelalter*.

beauté? étaient-ils incapables d'en goûter le charme? Les monuments que nous avons cités prouvent, au contraire, qu'ils surent les comprendre et qu'ils restèrent attachés à quelques-uns des principes essentiels qui avaient dirigé la marche de l'art antique. Comme leurs prédécesseurs de la belle époque grecque, ils recherchèrent la grandeur et l'harmonie dans l'ordonnance des compositions, la noblesse des attitudes, la beauté de certains types, l'élégance des draperies. Sans doute il ne s'agit point ici d'établir de comparaison et si, par quelques qualités, les œuvres byzantines font songer aux monuments antiques, elles s'en écartent par bien des défauts. Les artistes byzantins exagèrent la symétrie de leurs compositions, ils ont moins de souplesse et de délicatesse, une conception moins facile et moins vivante du beau ; n'importe, ils ont encore appliqué quelques-unes des règles principales de l'esthétique ancienne, et cela seul suffit pour donner à leurs productions une valeur singulière.

Mais à ces éléments d'origine grecque se sont mêlées d'autres influences, dont quelques-unes venaient de l'extrême Orient. Parmi ses possessions les plus belles, l'empire d'Orient comptait alors les riches provinces de la Syrie, qui formaient comme une zone intermédiaire entre l'Asie centrale et la Grèce. Par sa position même, Constantinople se rattachait à ces pays; une grande partie de sa population en était originaire; les mœurs, les arts devaient s'en ressentir. En outre, elle était sans cesse en relations commerciales ou politiques avec les plus puissantes monarchies de l'Orient, et surtout avec la Perse. Dans l'architecture, ces influences sont fort

sensibles; mais il en est de même de l'ornementation, où se rencontrent à chaque instant des motifs empruntés à l'extrême Orient, traités dans le même esprit et dans le même style. C'est là surtout que les artistes byzantins ont puisé ce goût de richesse et de luxe qui apparaît dans toutes leurs œuvres; de là leur vint aussi la tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'ornement. L'art, dans les données qu'il demande à la faune et à la flore, tantôt reproduit fidèlement la nature, tantôt l'altère et imagine des types artificiels, sans cesse répétés, et où l'imitation des formes réelles disparaît presque entièrement. Les Byzantins ont suivi cette dernière voie et souvent ils ont adopté des modèles depuis longtemps fixés en Orient. On retrouve chez eux ces entrelacs compliqués, ces fleurs bizarres, ces animaux fantastiques si fréquents sur les monuments de l'Inde ou de la Perse.

Cependant l'art byzantin ne s'est point contenté de combiner des éléments d'origine diverse, il s'est montré véritablement créateur. A lui revient le mérite d'avoir le premier donné aux conceptions chrétiennes une physionomie individuelle bien marquée. En effet, c'est surtout dans le domaine religieux qu'il se manifeste avec toute son originalité et tout son éclat : on ne saurait s'en étonner, si l'on songe combien, chez les Grecs du moyen âge, la religion était puissante et se mêlait à toutes choses. Les artistes ont été surtout frappés de certains caractères dominants du christianisme : la splendeur de la religion triomphante, la majesté divine, le rôle protecteur des saints; et ils se sont attachés à les exprimer avec force. C'est ce qui explique que,

malgré une assez grande variété de sujets, l'art byzantin, dès cette époque, présente déjà beaucoup d'uniformité; on sent qu'il tourne sans cesse autour des mêmes idées. N'est-ce point se conformer aux véritables conditions de l'art religieux? La fidélité à des types arrêtés, à des conceptions maîtresses et peu nombreuses est un trait commun à toutes les religions : l'esprit populaire y attache un sens sacré, et considérerait comme une profanation de laisser le champ libre au caprice des artistes. Dans la société byzantine, l'Église les surveille et les dirige; de bonne heure la plupart lui appartiennent. D'ailleurs, il y a dans cette répétition même une réelle grandeur : à une religion considérée comme immuable il faut des formes artistiques qui ne changent point à la merci de la mode et, dans les églises où doit dominer l'idée d'éternité, il convient que l'art y porte notre âme par l'éternité apparente de ses traditions. A cet égard, les Byzantins furent de grands maîtres; qu'il s'agisse de la pensée ou de l'exécution, ils comprirent les véritables règles de la décoration religieuse, et il est à remarquer que, de nos jours, les peintres qui ont voulu faire revivre chez nous cette forme de l'art se sont parfois inspirés de leurs œuvres. D'ailleurs, on le verra dans la suite, cette uniformité générale n'aboutit point à une immobilité stérile, et l'art byzantin connut, lui aussi, les transformations et la diversité des écoles.

CHAPITRE IV

LA QUERELLE DES ICONOCLASTES ET SON INFLUENCE SUR LE DÉVELOPPEMENT DES ARTS.

Depuis la mort de Justinien jusqu'au commencement du VIIIe siècle, l'empire eut à subir bien des désastres. Les conquêtes des Arabes lui enlevèrent en Asie quelques-unes de ses plus riches provinces, tandis qu'au nord les invasions slaves étendaient leurs ravages sur les pays compris entre le Danube et la mer. A l'intérieur, la transmission mal assurée du pouvoir impérial était une cause incessante de troubles et de désordres ; dans les lettres, dans les mœurs, apparaissaient des signes de décadence et de ruine. Cependant, grâce à la domination de l'Église, l'art religieux continuait à se développer quand éclata une révolution qui en menaça l'existence. Excités et soutenus par des empereurs énergiques, les iconoclastes ou briseurs d'images s'attaquèrent avec fureur à des œuvres qu'ils considéraient comme un souvenir de l'ancienne idolâtrie.

A vrai dire, ce ne fut point seulement le sort des images qui s'agita dans cette lutte célèbre. Bien que les iconoclastes nous soient surtout connus par le témoi-

gnage de leurs adversaires, des recherches récentes ont prouvé qu'ils avaient eu de vastes projets et qu'ils avaient rêvé une réorganisation générale de l'État[1]. Depuis quatre siècles déjà, l'empire byzantin souffrait de l'incessante confusion des affaires politiques et des affaires religieuses : l'empereur gouvernait l'Église, mais en retour l'Église envahissait l'État; les moindres controverses théologiques, enfiévrant les passions populaires, troublaient Constantinople et les provinces, souvent même excitaient de terribles révolutions. Remédier à ces désordres, limiter la toute-puissance du monachisme, tel fut le but des iconoclastes; malgré les accusations que leur ont prodiguées leurs ennemis triomphants, on voit que les empereurs qui dirigèrent ce mouvement ne manquèrent point de mérite, et qu'ils eurent des auxiliaires, même dans la partie la plus éclairée du clergé.

S'ils s'attaquèrent à l'art religieux, c'est que les moines y avaient trouvé un de leurs moyens d'action les plus puissants. Entre leurs mains le christianisme s'était transformé; ils en avaient fait une religion matérielle, fille du paganisme, et qui ne parlait plus au vulgaire que par ses formes extérieures. Depuis le IVe siècle, ces tendances dangereuses n'avaient cessé de se développer; dans les chroniqueurs et les hagiographes il n'est plus question que des saintes images et des reliques, de la puissance des miracles qu'on leur attribue; on ne se contente plus de les vénérer, on les adore comme de véritables divinités. Déjà bien des esprits

1. Paparrigopoulo, *Histoire de la civilisation hellénique.*

s'étaient inquiétés de ces aberrations et avaient prêché le retour aux formes primitives du christianisme, mais la voix populaire des moines avait étouffé leurs protestations. Ces superstitions grossières n'avaient rien à voir avec l'art, ou plutôt elles l'altéraient et l'avilissaient en même temps que la religion. Aussi, les iconoclastes ne se déclaraient-ils point hostiles en principe à toutes les manifestations de l'art; seules les images sacrées excitaient leur courroux et, pour justifier leur doctrine, ils rappelaient que, dans la Bible, Dieu lui-même les avait prohibées.

En 726, l'empereur Léon l'Isaurien fit paraître un premier édit contre le culte des images sacrées. Il se contentait encore d'ordonner qu'elles fussent suspendues plus haut dans les églises, afin qu'on ne pût les baiser et leur prodiguer ainsi des marques d'adoration matérielles. En 728, il alla plus loin et les supprima. Ces mesures amenèrent des révoltes en Grèce et en Italie, où le pape Grégoire II se mit à la tête de la résistance. A Constantinople, l'opposition fut surtout vive de la part des moines et de la plèbe; des émeutes éclatèrent. Sur la porte du palais impérial s'élevait une image du Christ qui était l'objet d'une vénération particulière; Léon voulut la faire enlever. Les femmes qui se trouvaient sur la place accoururent, renversèrent l'officier impérial; il fallut dissiper la foule, ce qui amena la mort de quelques personnes, des arrestations et des exécutions.

La lutte devint plus âpre encore sous le règne de Constantin V, fils de Léon l'Isaurien, qui arriva au pouvoir en 741. Les résistances que rencontrait l'em-

pereur l'entraînèrent fatalement à de véritables excès : l'art religieux eut ses martyrs. En 754, Constantin réunit en concile les évêques de son parti : « Nous nous sommes convaincus, dirent-ils, que l'art coupable de la peinture est un blasphème contre le dogme fondamental de notre salut, c'est-à-dire l'incarnation du Christ... Que fait l'ignorant artiste qui, par un sacrilège esprit de lucre, représente ce qui ne doit pas être représenté et veut, de ses mains souillées, donner une forme à ce qui ne doit être cru que de cœur? Il fait une image et il l'appelle le Christ. Le nom de Christ signifie Dieu et homme. Par conséquent, c'est là une image de Dieu et de l'homme, dont il a d'une manière insensée représenté la divinité qui ne peut point l'être, et mêlé dans son œuvre la divinité à la chair créée, mélange qui ne doit jamais avoir lieu... Si quelques-uns disent que nous avons raison au sujet des images du Christ, mais que nous avons tort au sujet des images de Marie, des prophètes, des apôtres et des martyrs, qui n'ont été que des hommes et ne se composaient pas de deux natures, nous répondrons qu'on doit rejeter les unes comme les autres. Le christianisme a renversé le paganisme tout entier, non point seulement les sacrifices païens, mais les images païennes. » Des mesures générales suivirent ces déclarations et, dans les églises, les peintures murales et les mosaïques furent couvertes de chaux. Cependant, telle était la puissance des arts décoratifs, qu'on recula devant la triste impression de murs blancs et nus : aux scènes religieuses se substituèrent des paysages, des compositions qui n'avaient aucun caractère sacré. C'est ainsi que chez les musulmans, où existent les mêmes

prohibitions, l'art décoratif trouve encore sa place dans les mosquées, et parfois y charme les yeux par mille combinaisons ingénieuses de dessins et de couleurs.

A partir de ce concile, les poursuites contre les moines et les partisans des images devinrent plus cruelles. Beaucoup furent jetés en prison, battus, mis à mort. Constantin V en arriva même à poursuivre la ruine complète du monachisme. Ces violences amenèrent une réaction. Le successeur de Constantin V, Léon IV (775-780), se montra déjà moins acharné; après sa mort, l'impératrice Irène voulut rétablir le culte des images et opposer aux décisions du concile de 754 l'autorité d'un concile nouveau. Les premières tentatives ne furent pas heureuses. Les iconoclastes comptaient de nombreux partisans dans l'armée; les gardes impériaux dispersèrent les évêques assemblés en les menaçant de mort. Irène parvint cependant à briser ces résistances et, en 787, le concile se réunit à Nicée. Les actes qui en font connaître les délibérations intéressent l'histoire de l'art, car les évêques travaillèrent à rassembler tous les arguments, historiques et théologiques, en l'honneur du culte des images. L'œuvre du concile de 754 fut abolie. « Nous décrétons la restauration des saintes images, dirent les pères. Elles seront rétablies dans les églises, sur les objets du culte, sur les vêtements religieux, sur les murs, sur les tableaux isolés, dans les maisons et dans les rues; car, plus on les voit, plus on s'élève jusqu'au souvenir respectueux dû aux personnages qu'elles représentent. Nous décrétons qu'on les baisera, qu'on se prosternera devant elles, mais sans leur rendre le véritable culte

qui n'est dû qu'à la nature divine. » Même ici se révélait encore l'influence des iconoclastes : tout en condamnant ce qu'il y avait d'excessif dans leurs doctrines, leurs adversaires réagissaient, eux aussi, contre ces superstitions grossières, contre cette adoration matérielle des images que le parti vaincu avait combattues.

D'ailleurs, dans la première moitié du IXe siècle, les iconoclastes eurent encore l'avantage. Léon l'Arménien (813-820), Théophile (829-842), leur furent favorables. De nouveau les images disparurent et Théophile ordonna même la fermeture de tous les monastères dans les villes et dans les villages. Parmi les victimes se trouva un peintre dont les chroniqueurs vantent le talent et le courage. Nous connaissons si peu la biographie des artistes byzantins que j'ai cru bon de rapporter ce qu'on sait de celui-ci. « Le moine Lazare était alors célèbre comme peintre ; Théophile voulut le contraindre à la soumission. Quand il eut vu qu'il n'en pouvait venir à bout par la persuasion, après l'avoir souvent réprimandé, il le fit battre. On y mit tant de cruauté que ses chairs tombaient en lambeaux tout ensanglantés et que beaucoup croyaient qu'il ne pourrait survivre. Enfermé en prison, dès qu'il commença à se rétablir, il se remit à peindre de saintes images. L'empereur l'apprit et ordonna de lui appliquer sur les mains des plaques de fer rougies au feu; ses chairs se consumèrent ainsi jusqu'à ce que, vaincu par la douleur, il tombât à demi mort. Cependant Théophile, touché par les prières de l'impératrice et de quelques autres personnes de son entourage, le laissa sortir de prison. Il se réfugia dans l'église de Saint-Jean-Baptiste

et là, tout souffrant encore de ses plaies, il exécuta cette image du Précurseur qui y existe et qui est cause de tant de guérisons. Après la mort du tyran, quand brilla la lumière de la vraie foi, il rétablit sur la porte de la Chalcê, au palais impérial, l'image du Christ[1]. » Dans cette légende monastique il doit y avoir une part de vérité, car la chronique pontificale de Rome apprend que le peintre Lazare fut, dans la suite, envoyé en ambassade auprès du pape Benoît III, et longtemps après on montrait encore quelques-unes de ses œuvres aux voyageurs venus d'Occident.

Cependant la cause des iconoclastes devait définitivement succomber. A la mort de Théophile, son fils n'ayant que trois ans, ce fut sa veuve Théodora qui exerça le pouvoir. Du vivant même de son mari, elle n'avait point cessé d'être secrètement attachée à la cause des images. Aussitôt, de toutes parts, les moines accoururent auprès d'elle et de ses parents ; ils triomphèrent sans peine, et il fut même décidé que chaque année serait célébrée une grande fête, la fête de l'orthodoxie, en l'honneur du rétablissement du culte des images.

Aujourd'hui encore on retrouve dans l'art byzantin le souvenir de la défaite des iconoclastes. Un manuel, rédigé longtemps après et dont les peintres monastiques suivent les prescriptions, indique comment on doit représenter le concile de Nicée et l'exaltation des saintes images[2]. Ces compositions se bornent à glorifier Irène et Théodora, et la mémoire des empereurs iconoclastes est laissée dans l'ombre. Mais, dans un manuscrit du

1. *Vie de Théophile,* ch. 13.
2. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne,* p. 351.

IXe siècle, qui fut illustré peu d'années après le rétablissement des images, l'artiste se montre moins modéré[1]. En face d'un verset des psaumes qui dit : « Je ne m'assiérai point avec les impies », il a peint Léon l'Arménien assis sur le trône, tandis que par son ordre deux iconoclastes couvrent de chaux une image du Christ. Ailleurs, le patriarche Nicéphore est représenté triomphant; il foule aux pieds le corps d'un des chefs du parti vaincu. Ce manuscrit est un curieux monument de l'âpreté des haines de cette époque et de la joie du monachisme vainqueur.

Telle fut cette célèbre querelle qui, pendant plus d'un siècle, agita l'empire. Elle intéresse à la fois l'histoire de l'art et l'histoire des institutions politiques. Avant même qu'elle fût terminée, elle avait eu pour conséquence de détacher de la domination byzantine la plus grande partie de l'Italie; mais, par contre, elle avait infusé à la civilisation hellénique une vie nouvelle qui allait lui assurer encore quelques siècles de puissance et de gloire.

Quant à l'art, on peut dire qu'il gagna plutôt au milieu de ces luttes. Les peintres qui appartenaient au monachisme, loin de se laisser décourager par les menaces et les poursuites, travaillèrent avec plus d'obstination. D'autre part, à côté d'eux, se formait une école plus indépendante et qui paraissait s'inspirer avec une ferveur nouvelle des modèles antiques. Ces divers élé-

1. L'importance de ce manuscrit, conservé maintenant à Moscou, a été signalée par M. Kondakoff, *Miniatures d'un Psautier grec du* IXe *siècle de la collection Khlouboff* (en russe); Moscou, 1878.

ments allaient se combiner et produire, après la querelle des images, une véritable renaissance. D'ailleurs, les empereurs iconoclastes n'avaient point été, comme voulurent le faire croire leurs ennemis, de grossiers barbares, jaloux d'étouffer toute civilisation. Entourés de savants et de lettrés, ils avaient même encouragé les arts, tout en les dépouillant de leur caractère sacré. Un des plus ardents parmi eux, Théophile, se fit remarquer par les belles constructions qu'il entreprit. Le grand palais impérial, dont on trouvera plus loin la description, fut agrandi et embelli par lui et il y fit exécuter de splendides mosaïques. Des églises s'élevèrent par ses ordres, et, si les représentations figurées en furent écartées, on y prodigua du moins toutes les richesses de la décoration ornementale.

LIVRE III

L'ART BYZANTIN DEPUIS LE IXe SIÈCLE JUSQU'A L'ÉPOQUE DES CROISADES

CHAPITRE PREMIER

PUISSANCE DE L'EMPIRE BYZANTIN. RENAISSANCE DES LETTRES ET DES ARTS. LE PALAIS IMPÉRIAL DE CONSTANTINOPLE.

Jamais l'empire byzantin ne fut plus puissant et plus prospère qu'au IXe et au Xe siècle, sous la domination de la maison macédonienne (867-1057). Les grands princes de cette époque eurent une intelligence plus sûre, une énergie plus grande que Justinien ; ils comprirent mieux les intérêts de la civilisation hellénique. Guerriers intrépides, administrateurs habiles, ils surent développer tout ce qu'il y avait de ressources intellectuelles et matérielles dans l'empire d'Orient.

Le fondateur de la dynastie, Basile le Macédonien (867-886), ouvre la voie où le suivront Nicéphore Phocas, Jean Tzimiscès, Basile II. L'empire se défend vaillamment contre les invasions qui au nord et au sud

débordent sur ses provinces : les Slaves sont refoulés, les Bulgares arrêtés, Chypre, la Crète, la Cilicie sont reconquises sur les Arabes; de tous côtés l'hellénisme regagne une partie du terrain qu'il avait perdu.

A l'intérieur, la législation remaniée conserve une partie des réformes des iconoclastes, l'administration est réorganisée et dans les grandes villes l'industrie et le commerce amènent un accroissement de richesses vraiment merveilleux. D'après des calculs, qui sont vraisemblables sinon certains, les revenus annuels de l'empire auraient atteint trois milliards, ceux de Constantinople seuls 550 millions de francs (valeur actuelle). Mais aussi cette ville était alors le centre du commerce du monde, elle servait d'entrepôt entre l'Orient et l'Occident : là, se pressaient les négociants arabes et francs, italiens et asiatiques [1]. Constantinople était l'intermédiaire de leurs échanges, en même temps qu'elle leur vendait ses soies, ses tissus brodés, ses tapis, ses armes, ses ivoires et tous ces objets précieux qui, chèrement payés, propageaient dans les pays les plus lointains l'influence byzantine. A cette époque du moyen âge, les modes et les articles de Byzance jouaient à peu près le même rôle que les articles de Paris à la nôtre. Et ce n'était point Constantinople seule qui prospérait aux dépens du reste de l'empire : dans bien d'autres villes comme Salonique, Thèbes, Corinthe, etc., on retrouvait cette activité, ce concours de marchands étrangers.

A ce développement de la vie industrielle et com-

1. *Itinéraire de Benjamin de Tudèle en 1173*, trad. fr.; 1830, p. 23.

merciale correspond un nouvel épanouissement de la vie intellectuelle. Constantinople a une université : on y enseigne la philosophie, la rhétorique, les mathématiques; c'est là que l'empereur choisit ceux qu'il juge dignes des grandes fonctions publiques. Les écoles d'Athènes se relèvent : des étudiants y viennent même de France, d'Angleterre. Et qu'on ne croie pas que l'enseignement qui se donnait alors fût toujours étroit et mesquin : le célèbre patriarche Photius, qui luttait avec Rome, connaissait toute l'antiquité profane, toute la littérature chrétienne, et il en a donné comme un résumé dans son Myriobiblion; mais c'est aussi un esprit original, souvent hardi. Il n'est point isolé dans la société de son temps; parmi les lettrés plus d'un pense et raisonne. Les tentatives des iconoclastes ont eu pour conséquence d'affranchir bien des esprits, qui se dégagent de la tyrannie monastique pour concilier avec la foi chrétienne un retour à l'antique culture grecque. L'empire byzantin eut même ses épopées populaires, ainsi que l'a prouvé la récente découverte du poème sur Digénis Akritas, un des héros de la lutte contre les Arabes en Asie Mineure.

Cette renaissance s'étend aux arts. Les empereurs la favorisent; Basile le Macédonien donne l'exemple et un de ses descendants, Constantin Porphyrogénète, décrit complaisamment les édifices qu'il a fait élever et décorer.

Parmi les princes de cette famille, celui-ci, qui ne se distingua ni comme grand guerrier ni comme politique, fut un savant et un artiste. Ses écrits nous sont en partie parvenus; quant à son habileté comme

peintre et comme orfèvre, les contemporains en font l'éloge. Il avait réparé le plafond doré d'un triclinium du grand palais, et construit pour son fils un autre palais qui excitait l'admiration ; dans une église consacrée à saint Paul il avait exécuté des peintures. « Il peignait en effet si bien, dit son biographe, que je ne pense pas qu'il y ait eu avant lui ou après lui un artiste qui l'ait égalé. Il corrigeait les peintres et paraissait le maître le plus expert; il donnait des conseils aux sculpteurs, aux menuisiers, à ceux qui travaillent l'or, l'argent, le fer. Il exécuta des portes d'argent pour le chrysotriclinium, une table d'argent pour la salle des festins, et il l'orna de bois et de plaques de couleurs variées et naturelles [1]. »

Autour de cet empereur, si expert à les guider, se groupèrent les artistes. « Ils embellirent le palais et la capitale. De la plupart on ignore même le nom; des autres, on ne connaît le talent que de réputation. Tels furent l'architecte Théodore Bélonas, qui reconstruisit pour Constantin l'église des Saints-Apôtres et qui parvint à la dignité de patrice; le peintre André qui surpassa Apelle, Agatharque, Héraclide et Philoène de Byzance, peut-être le prêtre ou moine Théophane, qui fut aussi peintre [2]. »

Parmi les monuments de cette époque, le grand palais impérial de Constantinople attire d'abord l'attention. Fondé par Constantin, il avait été embelli par Justinien; mais depuis lors bien des empereurs, notam-

1. *Vie de Constantin Porphyrogénète,* ch. 20 et suiv.
2. Rambaud, *Constantin Porphyrogénète,* p. 67.

ment Théophile, le dernier des princes iconoclastes, puis Basile le Macédonien, l'avaient agrandi et comme transformé. Au xe siècle, il était dans tout son éclat et s'étendait sur un immense emplacement, aux environs de Sainte-Sophie. Le sort ne l'a point épargné et depuis longtemps ses ruines même ont disparu. Mais les écrivains byzantins en ont si souvent parlé, ils ont donné des détails si nombreux et souvent si minutieux sur les parties qui le composaient, qu'un savant français, Labarte, a pu, en rapprochant ces textes, tenter une restauration de l'ensemble [1]. C'est d'après ce remarquable travail que je décrirai cet édifice, où tous les arts s'étaient unis pour exalter et glorifier la puissance impériale. Quand, avec l'auteur, on parcourt ces salles immenses, tout éclatantes d'or et de mosaïques, qui se succèdent comme indéfiniment les unes aux autres, on se croirait transporté dans quelque palais fantastique des *Mille et une Nuits*. La grandeur, la richesse de cette demeure, la destination de plusieurs des salles répondaient à des idées que l'imagination historique peut seule nous faire comprendre. L'empereur était comme un dieu terrestre; tout était calculé pour donner aux moindres actes de sa vie publique un caractère de puissance et d'éclat merveilleux. La salle où il accordait audience, le trône sur lequel il siégeait, ses vêtements, le cortège qui l'entourait, tout enfin devait produire sur les esprits une impression de majesté et de respect qui tenait, non point à la valeur même de l'homme, mais aux dehors matériels de cette représentation offi-

1. *Le Palais impérial de Constantinople.* Paris, 1861.

cielle. Ces réceptions, cette existence de l'empereur formaient un spectacle combiné d'avance dans les moindres détails, où le décor était tout, les acteurs presque rien. Que l'empereur fût un homme de talent ou un grossier parvenu, qu'il fût aimé ou détesté, l'ordre de la pièce ne changeait point; la teneur même des acclamations dont le peuple devait le saluer était invariablement réglée. Jamais la passion de l'étiquette n'a été poussée plus loin, et nous pouvons en bien juger, car Constantin Porphyrogénète a lui-même rédigé le code des cérémonies de la cour de Byzance. Quelque étranges que puissent nous paraître de telles institutions, l'historien de l'art y trouve son intérêt, car c'était aux arts qu'on s'adressait pour la mise en scène de ces féeries impériales.

Le palais se divisait en trois parties principales : 1° la Chalcé; 2° Daphné; 3° le Palais sacré.

La Chalcé comprenait toute une série de pièces où se tenaient les gardes, des oratoires, des galeries et une salle de réception qu'on appelait le grand consistoire. On y entrait par trois portes d'ivoire; au fond, sur une estrade, était le trône, ou plutôt l'un des trônes de l'empereur. En résumé, la Chalcé formait comme l'entrée du palais et la partie la plus accessible au public. Entre la Chalcé et Daphné se trouvait le *triclinium*, ou salle à manger des dix-neuf lits. Là se donnaient les grands banquets d'apparat. Liutprand, évêque de Crémone, qui assista à un de ces festins en 949, en trace une description qui fera connaître déjà le luxe d'orfèvrerie de la cour byzantine. « On y mange à demi couchés, dit-il, et on s'y sert non point de vaisselle d'ar-

gent, mais de vaisselle d'or. Au dessert parurent trois vases d'or pleins de fruits; ils étaient si lourds qu'on les apporta sur des chars couverts de pourpre[1]. »

Le quartier de Daphné comprenait deux étages et les salles qui s'y trouvaient avaient, en général, une destination officielle. On y rencontrait jusqu'à trois édifices religieux ou oratoires. En outre, c'était par les galeries de l'étage supérieur que l'empereur se rendait de ses appartements à l'Hippodrome, mis en communication avec le palais. Arrivé là, sur le côté d'honneur de l'Hippodrome, l'empereur trouvait encore un petit palais indépendant, celui du Cathisma, construit tout exprès afin de lui permettre de recevoir, de manger, de revêtir le costume officiel avant d'entrer dans sa loge.

A l'entrée du palais sacré s'étendait un vaste atrium, non point rectangulaire, comme dans les maisons romaines, mais composé de deux hémicycles dont l'un couvert d'une abside. Là se tiennent les hauts fonctionnaires, les courtisans, quand ils attendent que l'empereur paraisse ou qu'ils puissent entrer dans le palais. Le milieu de l'atrium était occupé par un bassin de bronze aux bords d'argent, au centre duquel se dressait un vase d'or; lors de certaines solennités, on le remplissait de fruits dont tout le monde pouvait prendre.

A l'atrium succède un péristyle en forme d'arc, le Sigma, dont le plafond est soutenu par quinze colonnes en marbre de Phrygie. Au centre s'élève un dôme que supportent quatre colonnes de marbre vert : c'est là qu'en certaines occasions on place le trône de l'empe-

1. Liutprand, *Antapodosis*, VI, 8.

reur. Au delà commencent les appartements impériaux, et les salles, les dépendances se pressent les unes sur les autres, tellement nombreuses qu'il faut renoncer à les énumérer. Entre toutes se distingue par sa splendeur le Chrysotriclinium ou triclinium d'or, qui servait aux réceptions les plus solennelles : c'est ici comme le sanctuaire même du culte impérial, et par une analogie remarquable les dispositions en rappellent celles des églises. La salle est octogone, couverte d'une coupole que percent seize fenêtres. Sur les huit côtés s'ouvrent huit absides qui communiquent entre elles; elles sont profondes et forment à leur tour de véritables salles : l'une sert de trésor, l'autre d'oratoire. Celle qui est placée en face de l'entrée est close par deux portes revêtues d'argent. Aux réceptions, ces portes restent d'abord fermées tandis que la foule pénètre dans le Chrysotriclinium et que le calme s'établit; alors deux officiers les ouvrent : dans le fond de l'abside l'empereur est assis sur le trône et tous se prosternent pour lui rendre hommage. Parfois on y expose toutes les pièces d'orfèvrerie du palais : couronnes étincelantes de gemmes, trônes d'or, émaux, vêtements de pourpre ornés de pierres précieuses, tout un amoncellement de richesses accumulées par plusieurs générations impériales, et telles que l'imagination ose à peine les rêver.

Ailleurs, c'est le grand triclinium de la Magnaure, où ont lieu d'habitude les réceptions des ambassadeurs. Le mobilier ne le cédait point en splendeur à celui du Chrysotriclinium. « L'empereur s'asseyait sur un trône qui était placé dans l'abside et qu'on appelait le trône de Salomon. Ce trône était tout en or et enrichi de

pierres précieuses. On y voyait des oiseaux qui, par l'effet d'un mécanisme ingénieux, faisaient entendre un doux ramage. Auprès s'élevait une très grande croix couverte de pierreries. Au-dessous étaient placés des sièges d'or pour les membres de la famille impériale. Au bas des marches de l'estrade sur laquelle le trône était établi, se trouvaient deux lions qui se dressaient sur leurs pattes et poussaient des rugissements. Non loin du trône, des arbres d'or

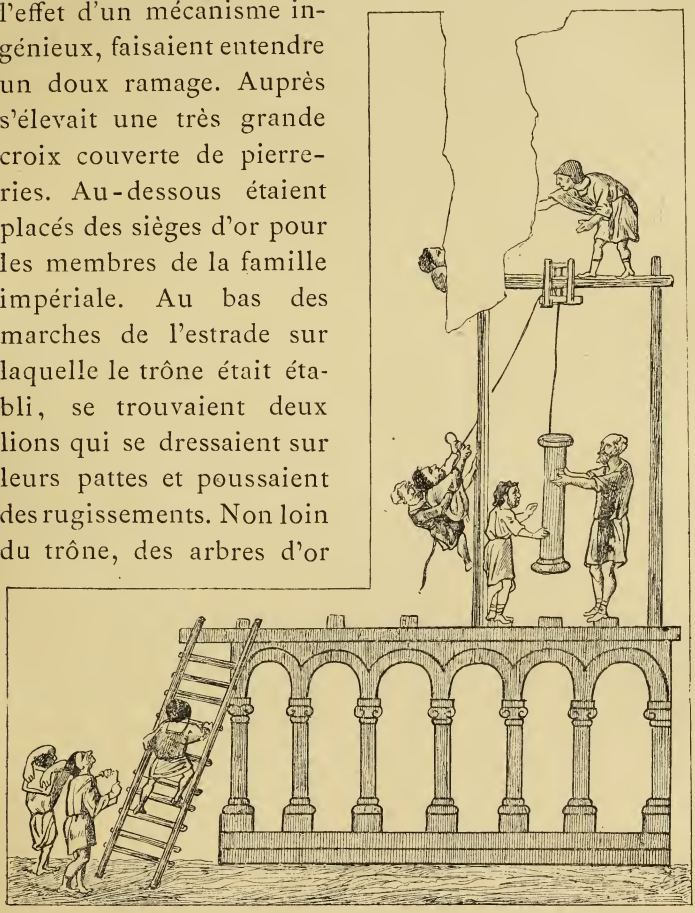


FIG. 36. — OUVRIERS OCCUPÉS A LA CONSTRUCTION D'UN ÉDIFICE. (Miniature d'un manuscrit.)

portaient sur leurs rameaux des oiseaux de différentes espèces, qui imitaient le chant harmonieux des oiseaux

dont ils empruntaient les formes. Un très grand orgue enrichi de pierres précieuses et d'émaux était également placé là. C'était l'empereur Théophile qui avait fait exécuter tous ces beaux travaux d'orfèvrerie[1]. »

Les appartements privés n'étaient ni moins nombreux ni moins riches que les appartements publics. Il y en avait pour l'été et pour l'hiver, orientés de façon à offrir, selon les saisons, plus de fraîcheur ou plus de chaleur. Souvent ceux qui existaient déjà ne convenaient pas à un nouvel empereur; il en faisait construire d'autres, qui à eux seuls formaient déjà comme un véritable palais. Tels furent ceux que fit bâtir Basile le Macédonien et qui portaient le nom de Cénourgion. On y avait employé les matériaux les plus précieux; des mosaïques tapissaient les voûtes, les parois, le sol; quelques-unes des salles qui s'y trouvaient peuvent être citées comme des modèles de décoration. « L'une d'elles est soutenue par seize colonnes, dont huit sont en marbre vert de Thessalie et six en onychite; l'ornemaniste y a sculpté des rameaux de vigne qui s'entrelacent au fût et des figures d'animaux de tout genre. Les deux dernières colonnes sont encore en onychite, mais l'aspect en est très différent, car on en a orné la surface de cannelures qui se déroulent en spirales, afin d'obtenir une variété de formes plus agréable aux yeux. La partie au-dessus de ces colonnes jusqu'à la voûte et l'abside orientale est ornée de mosaïques à fond d'or. On y voit assis Basile, entouré des guerriers qui combattirent sous ses ordres; ils lui présentent comme dons les villes

1. Labarte, *ouvr. cité*, p. 85.

qu'il a conquises. Sur la voûte même sont représentés les travaux herculéens de Basile, ses entreprises pour le bonheur du peuple, ses guerres, les victoires remportées avec l'aide de Dieu... Rien n'égale la beauté de la chambre à coucher. Le pavement est en mosaïque. Au centre s'étale un paon enfermé dans un cercle de marbre carien. De là partent des rayons qui vont aboutir à un cercle plus grand; en dehors de ce second cercle sont comme des ruisseaux ou des fleuves de marbre vert de Thessalie, qui s'épanchent en quelque sorte aux quatre angles de la pièce. Là se trouvent des aigles, faits avec de petits cubes de couleurs variées, et imitant si bien la nature qu'on croirait les voir vivre et voler. Le bas des parois de la pièce est orné de plaques de verre polychrome qui charment les yeux par l'image de fleurs diverses. Une bande d'or sépare ces ornements des mosaïques qui décorent le haut des murs et où, sur un fond d'or, assises sur des trônes, se détachent les figures de Basile et de sa femme Eudoxie. Tous deux portent les vêtements impériaux et la couronne. Autour, sur les murs de la salle, semblables à des astres brillants, sont leurs enfants vêtus du même costume. Tous, quel que soit leur sexe, tiennent entre les mains des livres de piété... Au-dessus, le plafond resplendit d'or : au centre brille le signe victorieux de la croix, en verre de couleur verte, et auprès se retrouvent encore les images de l'empereur, de l'impératrice et de leurs enfants qui élèvent leurs mains vers Dieu et vers le signe vivifiant de la croix [1]. »

1. Constantin Porphyrogénète, *Vie de Basile le Macédonien*, ch. LXXXIX.

Qu'on se réprésente maintenant ce palais tel qu'il était aux beaux jours de fête : dans les galeries et les salles, toutes tendues de riches tapis, circule la foule des fonctionnaires aux vêtements éclatants ; ici ce sont encore les gardes de l'empereur avec leurs armes d'or et d'argent, là les ambassadeurs bulgares, russes, arabes, francs, dont les costumes étrangers attirent les regards. Partout retentissent les hymnes, les acclamations, le chant des orgues ; puis tout à coup, entouré de ses grands officiers, si resplendissant d'or et de gemmes que l'œil ose à peine se fixer sur lui, apparaît l'empereur. Impassible dans sa majesté souveraine, il s'avance lentement, tandis que la foule s'incline en chantant ses louanges. Quel spectacle à souhait pour les yeux de l'artiste et de l'historien ! Et ce n'est point là une description de fantaisie, j'en atténue les traits, loin de les exagérer. Il faut voir, dans le livre de Constantin Porphyrogénète, se dérouler à travers le palais ces immenses processions, étranges mais imposantes, et qui mériteraient de tenter le pinceau d'un peintre d'histoire. En vain parle-t-on du luxe des cours asiatiques : Byzance les avait égalées.

Ce palais, que pendant plusieurs siècles les empereurs s'étaient plu à accroître et à embellir, fut cependant abandonné pour une nouvelle résidence, le palais des Blachernes, mieux à l'abri des émeutes populaires. Le juif Benjamin de Tudèle, qui écrivait au XIIe siècle, en a célébré les richesses, les murs et les colonnes tout éclatants d'or et d'argent, le trône si chargé de perles et de pierres précieuses qu'on le voyait resplendir dans

l'obscurité même de la nuit[1]. Là s'établirent, au siècle suivant, quelques-uns des empereurs latins de Constantinople.

Le vieux palais devenu désert disparut peu à peu et se transforma en une carrière où l'on venait chercher des matériaux pour les constructions nouvelles. Déjà, avant la prise de Constantinople par les Turcs, rien n'en restait que les ruines de l'Hippodrome. Ainsi cette demeure, où s'épanouit un luxe artistique qui confond l'esprit, a laissé moins de traces que les antiques palais des Sargon.

Au point de vue de l'histoire de l'architecture et de la décoration byzantines, on remarquera quelles analogies se rencontrent entre cet édifice et les églises de la même époque. L'architecture civile et l'architecture religieuse sont soumises aux mêmes principes, elles offrent les mêmes combinaisons. Sans cesse dans les dispositions du palais, qu'il s'agisse de salles, d'atriums, de péristyles même, se retrouvent la forme circulaire, la coupole et l'abside. Le Chrysotriclinium offre le plan d'une église. Ces faits prouvent avec quelle unité l'architecture byzantine s'est affirmée simultanément dans des édifices fort divers : or c'est là un des caractères d'un art vraiment original. Qu'on étudie les œuvres des anciens architectes grecs ou des architectes français du XIIIe siècle, on reconnaîtra qu'eux aussi obéissent à ce principe, qu'ils reproduisent sans cesse les mêmes types essentiels, tout en les accommodant à la destination diverse des

1. Benjamin de Tudèle, *Itinéraire*, trad. fr., p. 24. Sur le palais des Blachernes et ses ruines, voy. Paspati, *ouvr. cité*, p. 83 et suiv.

monuments. Au contraire, à d'autres époques, cette unité disparaît, et les édifices ne sont qu'une compilation plus ou moins heureuse de toutes les formes et de tous les styles. De cette comparaison n'est-on pas en droit de conclure que l'art byzantin n'est pas un accident, le résultat fortuit de fantaisies individuelles et d'éléments étrangers mal combinés, mais qu'au contraire il est bien organisé, vivant, et qu'il répond au génie propre d'un peuple?

Ce n'est point contredire cette assertion qu'indiquer l'influence qu'exerçait toujours l'Orient. Au IXe siècle, l'empereur Théophile avait envoyé à Bagdad son précepteur, Jean le Syncelle, lui recommandant de frapper l'esprit des Arabes par son faste et ses largesses. De retour à Constantinople, Jean conseilla à l'empereur de construire un palais sur le modèle de ceux qu'il avait vus en Syrie. Théophile l'écouta, et nous savons que celui qui fut chargé de diriger les travaux du palais Bryos s'appelait Patricès[1]. On pourrait ne voir là qu'une fantaisie isolée, mais, d'autre part, on sait que l'art arabe avait fait des emprunts à l'art byzantin et que tous deux d'ailleurs s'étaient inspirés des anciennes traditions orientales.

Si de l'architecture du grand palais on passe à la décoration, ces analogies entre l'art civil et l'art religieux se manifestent encore. Les mosaïques qui décoraient la chambre à coucher impériale rappellent tout à fait celles qui se trouvaient dans les églises. C'est la même disposition d'après laquelle on range, aux

1. *Vie de Théophile*, ch. IX.

côtés d'un ou deux personnages placés au centre, des figures debout, dans des attitudes calmes. Toujours pénétré de ces idées d'unité et de symétrie qui la dominaient dès le VIe siècle, la peinture byzantine est naturellement amenée à les exprimer sous des formes analogues, qu'il s'agisse de décorer des édifices civils ou des temples. D'ailleurs, entre le Christ, souverain du ciel, et l'empereur, entre la cour de là-haut et celle d'ici-bas, s'est établi un parallélisme que nous avons signalé à l'époque même de Constantin et que l'art n'a point oublié.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE.

Pendant toute cette période, les constructions d'églises ne cessèrent de se multiplier, mais l'architecture religieuse ne se modifia point dans ses traits essentiels. Elle n'eût pu le faire qu'en renonçant aux types qui lui avaient été transmis par les siècles antérieurs; loin de là, elle écarta toutes les formes qui ne se rattachaient pas à la coupole. Du temps même de Justinien, on rencontrait encore des églises qui offraient le plan de la basilique latine; du VIIIe siècle à la fin du XIIe siècle, je n'en vois plus guère qu'on puisse citer.

Ainsi s'est établi définitivement le règne de la coupole. Cependant, à cette époque où l'empire byzantin était encore prospère et plein de vie, il eût été difficile aux architectes de se condamner à la reproduction servile et constante des œuvres du passé; leur fidélité aux traditions n'excluait point une certaine recherche d'originalité et, tout en conservant la coupole, ils voulaient en tirer des effets nouveaux. Les principes de construction étaient à peu près fixés, mais dans les détails on pouvait poursuivre peut-être plus de légèreté et d'élégance. Ce même rêve se retrouve sans cesse aux diverses

époques de l'histoire de l'art. Quand l'architecture ionique eut produit ses œuvres les plus exquises, Pythios et ses disciples voulurent la doter de formes plus élancées et d'une parure plus riche encore. Quand nos maîtres d'œuvre du XIIIe siècle eurent élevé ces églises où l'élégance s'unit si bien à la solidité, leurs successeurs du XIVe siècle, sans délaisser le système ogival, essayèrent d'innover à leur tour en donnant aux édifices une allure plus svelte et une ornementation plus compliquée.

A l'extérieur, l'église byzantine offre, comme par le passé, la forme d'un rectangle avec un chœur qui fait saillie sur le côté oriental ; à l'intérieur, coupée par des colonnes et par les quatre grands piliers qui soutiennent la coupole centrale, elle présente la forme d'une croix grecque. Le chœur même, qui au dehors semble comme une addition au rectangle, au dedans est isolé du reste de l'église ; une grande clôture, ordinairement en bois, l'en sépare, l'*iconostase,* ainsi nommée des images sacrées et des peintures qui la décorent. C'est là, au fond de ce chœur caché aux regards de la foule, que le prêtre célèbre les saints mystères. Dans l'église même, s'étend un étage supérieur ordinairement réservé aux femmes.

Les architectes, qui se sont mieux familiarisés avec la construction des coupoles, savent que, pour les soutenir, il n'est pas nécessaire de recourir à ces piliers massifs qui encombrent l'église et en dérobent la libre perspective. Ils en diminuent l'épaisseur et souvent y substituent des colonnes ; par suite, l'aspect intérieur devient moins lourd. La coupole restant comme le thème invariable de l'architecture, il semble qu'on ne peut

assez la multiplier. Au temps de Justinien, quelques édifices en comptaient déjà cinq; ce qui était alors une

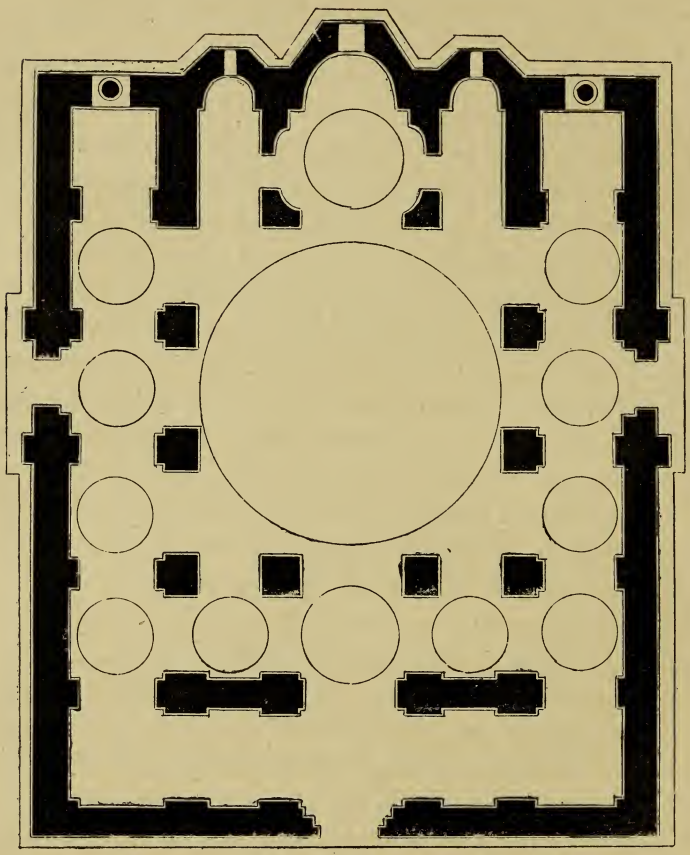


FIG. 37. — PLAN D'UNE ÉGLISE D'ATHÈNES A 13 COUPOLES.

innovation est devenu la règle. On ne s'arrête même plus à ce nombre, on cherche sur quelles parties de

l'édifice on pourrait encore en placer; parfois on s'empare du *narthex*, on le divise en compartiments dont chacun reçoit la sienne. C'est ainsi que, dans quelques églises, douze petites coupoles viennent se grouper autour de la grande.

Cependant on ne se contente pas d'en accroître le nombre, on veut aussi en modifier la forme. Vue à l'intérieur, celle de Sainte-Sophie, qui se rattache directement au corps de la construction, produit une très vive impression et absorbe en quelque sorte dans son majestueux développement le spectateur placé au-dessous; au contraire, vue de l'extérieur, il semble qu'elle ne fasse pas une assez forte saillie et que la masse même de l'église ait quelque chose de lourd et de déprimé. Les nouveaux constructeurs, en quête d'élégance, ont voulu donner à leurs coupoles plus de sveltesse et les projeter hardiment dans les airs. Pour atteindre ce résultat, il fallait renoncer à les unir aussi étroitement que par le passé aux supports, et à leur donner pour points d'appui directs les grands arcs qui se projettent au-dessus des piliers et des colonnes. C'est ainsi qu'on imagina d'interposer entre ces grands arcs et la coupole un tambour cylindrique assez élevé. Quelques écrivains ont vu dans cette combinaison une atteinte aux véritables principes de l'architecture; ils ont reproché à ces coupoles nouvelles de n'être plus en relation organique avec le reste de la toiture et de s'en détacher comme pour former un monument à part. A combien d'édifices justement admirés ne pourrait-on point adresser des critiques de ce genre? Les églises byzantines ainsi construites n'ont qu'à se montrer pour se justifier : on ne

saurait nier qu'elles aient une allure plus élégante et plus gracieuse. Les architectes doivent se préoccuper avec un soin égal de l'aspect extérieur et de l'aspect intérieur : peut-être ici l'équilibre était-il mieux établi

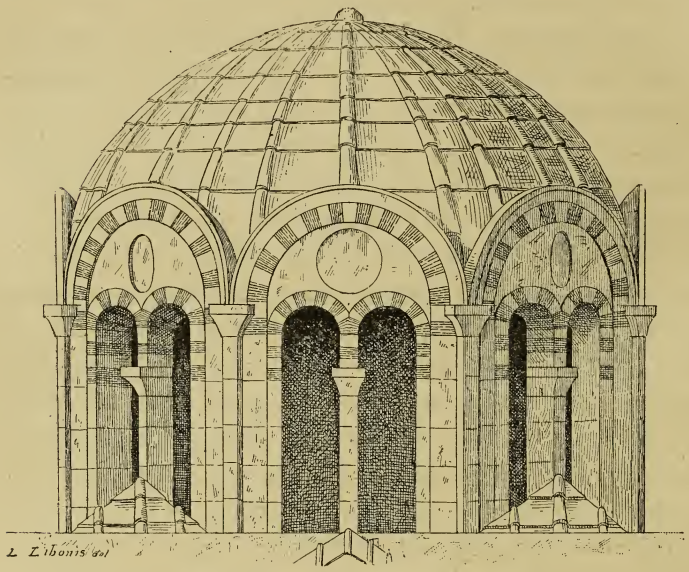


FIG. 38. — COUPOLE SUR TAMBOUR CYLINDRIQUE.

qu'à Sainte-Sophie. Il eût fallu seulement s'arrêter à temps, et ne point donner, comme on le fit quelquefois, des proportions trop élevées à la construction nouvelle sur laquelle on plaçait la coupole.

Si le tambour ainsi introduit dans l'ancien modèle des églises byzantines n'eût été à l'extérieur qu'un mur cylindrique sans ornements, il eût choqué tous les yeux, mais on sut avec beaucoup d'art en orner la forme

aussi bien qu'en accuser le rôle. Le tambour est en général polygonal et les arêtes même des angles, par leur direction verticale, expriment cette idée d'élévation qu'a voulu rendre l'artiste. Elle se manifeste mieux encore par les longues et minces colonnettes qui le décorent, par les hautes et étroites fenêtres qui y sont percées. Sur les façades et les côtés de l'édifice se dessinent les lignes courbes et horizontales de la construction. Rarement un fronton vient y indiquer la fin d'un toit en double pente, car les architectes byzantins ne dissimulent guère sous une charpente triangulaire la forme réelle de leurs voûtes. Là où cette dernière disposition se rencontre régulièrement, il faut reconnaître sans doute une influence latine qui ne s'exerça que plus tard.

Dans les nouvelles églises byzantines, les fenêtres sont généralement nombreuses. Construites en plein cintre, elles affectent des formes diverses où se retrouve encore la recherche de la variété et de l'élégance : ici, la baie se divise en deux fenêtres géminées que sépare une colonnette; là, elle est trilobée; presque toujours elle est fermée par des plaques de pierre percées de trous.

Il n'est pas jusqu'à l'appareil des murs où cette préoccupation ne soit visible. Les constructeurs emploient la pierre et la brique, mais ils ne les entremêlent point par assises alternées uniformément et, de cette diversité de matériaux, ils savent tirer des effets décoratifs qui changent d'un monument, d'un mur à l'autre. A l'ancien appareil en épi des Romains, qui n'a point disparu, ils ajoutent en foule des combinaisons nouvelles. Sur les murs des édifices, les briques se plient à mille dessins et charment l'œil par les fantaisies ingénieuses de leurs

dispositions. Il n'est pas rare même de les voir se ranger en lettres et former des inscriptions.

En résumé, si la période qui précède a vu naître les grandes conceptions de l'architecture byzantine, dans celle-ci c'est par les raffinements qu'on veut l'emporter. On accepte les éléments essentiels, la charpente générale de l'église du VIe siècle, mais on cherche à changer l'aspect de l'ancien édifice en le rendant plus léger d'allure et plus pittoresque.

Les églises de cette période qui subsistent encore sont beaucoup trop nombreuses pour qu'on puisse songer à les énumérer ici. Aussi suffira-t-il de citer quelques-unes de celles dont la date est certaine et qu'on peut choisir comme modèles.

A Constantinople, une des plus élégantes est celle de la Mère-de-Dieu (Théotocos), construite par un personnage qui vécut sous les règnes de Léon le Philosophe et de Constantin Porphyrogénète. Des arcades soutenues par des colonnes, de larges baies percent la façade; elles l'animent et l'ornent, en même temps qu'elles versent dans le narthex une lumière abondante. Les dessins variés de la brique et de la pierre alternées augmentent encore le charme de cette impression, tandis qu'au-dessus de la façade, au second plan, se dressent les coupoles placées sur des tambours. L'abside, de forme pentagonale, est également percée à mi-hauteur par des arcades que supportent des colonnettes.

C'est dans la même ville que se trouve l'église monastique du Pantocrator[1], construite dans la première

1. Aujourd'hui mosquée de Kilisse Dschami.

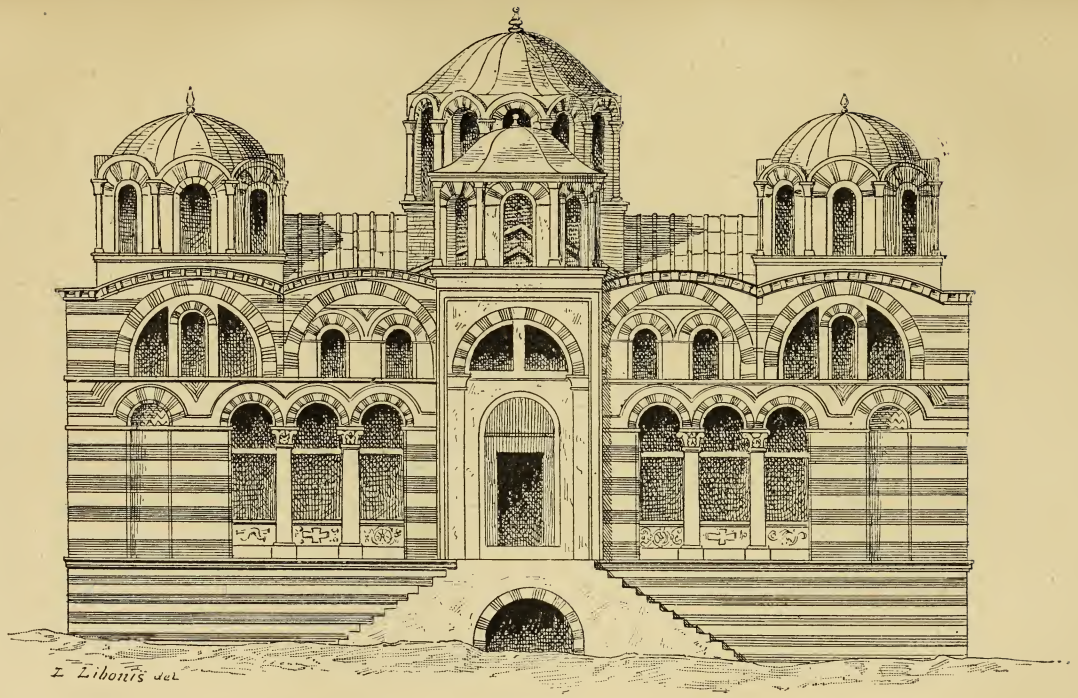


FIG. 39. — FAÇADE DE L'ÉGLISE DE LA THÉOTOCOS, A CONSTANTINOPLE.

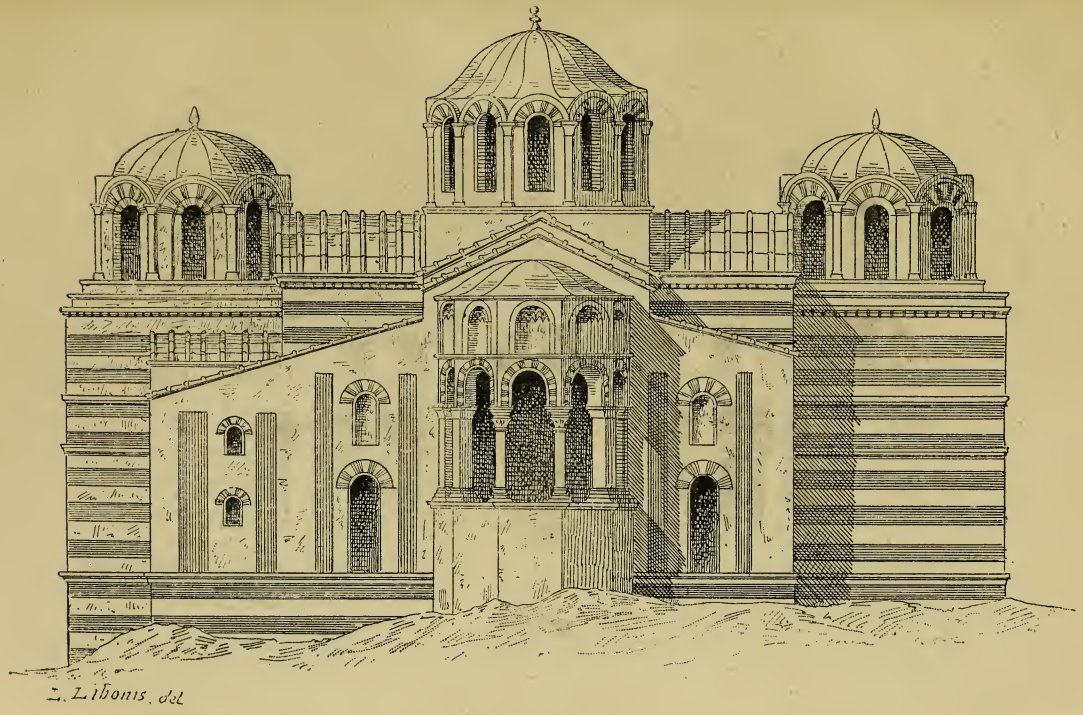


FIG. 40. — ÉGLISE DE LA THÉOTOCOS, A CONSTANTINOPLE.

(Vue extérieure de l'abside.)

moitié du XIIe siècle par Irène, femme de Jean Comnène. Elle se divise, pour ainsi dire, en trois églises : l'une contenait le tombeau de Manuel Comnène, la seconde était réservée aux moines, la troisième au peuple. Au

FIG. 41. — ÉGLISE DES SAINTS-APOTRES, A SALONIQUE.

XVIe siècle, la richesse des marbres qui la décoraient provoquait l'admiration de Gylli; depuis, l'édifice a souffert; mais on voit encore quels soins avaient été apportés à la construction.

C'est à Salonique que se rencontre peut-être la série la plus intéressante d'églises de ce temps. Je n'en compte

pas moins de trois : l'église des Saints-Apôtres, celle de Saint-Élie, qui paraît dater de 1012, celle de la Vierge, qui fut consacrée en 1028. Presque toutes présentent entre elles de grandes analogies, mais la première est surtout remarquable [1]. Dans la Grèce propre, dans le Péloponèse, les églises qui se rattachent aux types qu'on vient d'étudier sont nombreuses [2], mais l'histoire n'en est pas bien connue et beaucoup sont de date plus récente.

1. Texier, qui en apprécie la valeur, se trompe cependant quand il l'attribue au VIIe siècle, *Arch. byz.*, p. 161 : elle me paraît bien postérieure, du Xe ou du XIe siècle.

2. Couchaud, *Choix d'églises byzantines*, 1842.

CHAPITRE III

LA PEINTURE, LES MOSAÏQUES, LES MANUSCRITS A MINIATURES. — L'ICONOGRAPHIE BYZANTINE.

La description du palais a montré déjà quel luxe on déployait alors pour la décoration des édifices civils. Il

FIG. 42. — FRONTISPICE TIRÉ D'UN MANUSCRIT.

en était de même pour les édifices sacrés, et il semble qu'à Constantinople surtout Basile le Macédonien et ses successeurs aient voulu effacer par là le souvenir des entreprises de leurs prédécesseurs iconoclastes. La nouvelle église qu'il fit élever à côté même du palais fut comme la Sainte-Sophie de ce règne. Constantin le Porphyrogénète, le patriarche Photius en ont laissé des descriptions qui rappellent celles que Procope et Paul le Silentiaire ont données de l'œuvre de Justinien. « On y avait uni, dit Constantin, tout ce que l'art, la richesse et la volonté la plus active avaient pu rassembler, et Basile offrit cette église au Christ comme une épouse toute brillante de perles, d'or et d'argent, toute ornée de marbres aux couleurs variées, de mosaïques et de tissus de soie. » A l'extérieur, des tuiles en bronze doré recouvraient les coupoles; dans l'atrium se dressaient deux grandes fontaines en marbre décorées d'ornements en bronze. « L'or et l'argent se partagent presque tout l'intérieur de l'église. Tantôt ces métaux sont appliqués sur le verre des mosaïques, tantôt ils sont étendus en plaques, tantôt ils entrent en composition avec d'autres matières. Les parties de l'église que l'or n'enchâsse pas ou que l'argent n'a pas envahies trouvent leur ornementation dans un curieux travail de marbre de diverses couleurs. Les murs à droite et à gauche en sont revêtus. La clôture qui sert de fermeture au sanctuaire, les colonnes qui s'élèvent au-dessus et l'architrave qui les unit, l'autel, tout est d'argent doré rehaussé de pierres précieuses et de perles de la plus belle eau. Le sol semble recouvert de tissus de soie et de tapis de pourpre, tant il est embelli par les mille nuances

des plaques de marbre dont il est formé, par l'aspect varié des bandes de mosaïque dont ces plaques sont bordées, par l'agencement délicat des compartiments, par la grâce, en un mot, qui règne dans tout ce travail. On y a représenté des animaux et mille choses les plus diverses. La voûte de l'église resplendit d'or et de figures, comme le firmament d'étoiles. Dans la coupole principale, une mosaïque éclatante représente le Christ. Vous diriez que Notre-Seigneur embrasse le monde de ses regards et qu'il en médite l'ordonnance et le gouvernement... Dans les compartiments circulaires on voit une troupe d'anges rangés autour de leur maître. L'abside est décorée d'une grande figure

FIG. 43. — MOSAÏQUE A SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE.

de la sainte Vierge qui étend ses mains immaculées sur nous et qui intercède pour le salut de l'empereur et pour son triomphe sur ses ennemis. Un chœur d'apôtres, de martyrs, de prophètes et de patriarches remplit et embellit l'église entière[1] ».

De cet édifice, de l'oratoire du Sauveur situé dans le palais et où se retrouvait la même magnificence, rien ne subsiste aujourd'hui. Cependant nous ne sommes pas réduits à ne juger les arts décoratifs à cette époque qu'à l'aide des textes.

La mosaïque, si en faveur pendant les siècles précédents, était toujours très cultivée. On a vu quel emploi en avait été fait dans les salles du palais et de la Nouvelle-Église. A Sainte-Sophie, il est probable qu'une partie des mosaïques que M. de Salzenberg a pu dessiner datent de Basile le Macédonien. L'abside occidentale menaçait ruine, il la fit restaurer; on y exécuta l'image de la Vierge portant l'Enfant Jésus et entourée des apôtres Pierre et Paul; en même temps, on répara le reste de l'église partout où s'en montrait la nécessité. En dehors de la capitale existent çà et là quelques décorations importantes. Dans le monastère de Saint-Luc en Livadie, la coupole de la grande église est tapissée de mosaïques. Au centre domine la figure du Christ; tout autour, dans une zone concentrique, se groupent la Vierge, saint Jean-Baptiste et les quatre archanges; plus bas viennent seize prophètes. Enfin, sur les pendentifs, sont représentées quatre scènes de

1. Labarte (*Palais impérial de Constantinople*), qui a combiné dans sa traduction la description de Constantin Porphyrogénète et celle de Photius.

l'Évangile : l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision, le Baptême[1]. L'édifice a été reconstruit, dit-on, entre 920 et 974; s'il était prouvé que les mosaïques fussent de cette époque, la valeur en serait fort grande et on ne saurait assez regretter que des reproductions n'en aient pas encore été publiées.

A Nicée, dans une église, on a signalé des mosaïques qui seraient antérieures au XIIIe siècle. « L'hémicycle du fond conserve encore toute sa décoration primitive. Dans la demi-coupole qui le couronne, on voit une figure de la Vierge portant l'Enfant Jésus; de part et d'autre sont des anges, revêtus d'un riche costume orné de pierreries et de perles, et qui portent un étendard. Le premier vestibule, ou narthex, conserve aussi quelques tableaux en mosaïque. Au-dessus de la porte principale, on remarque une figure de la Vierge, les mains étendues, et vêtue d'un manteau bleu. Cette mosaïque est à fond d'or, et dans le champ du tableau on lit ces mots : « Seigneur, secours ton serviteur Nicéphore, Patrice, préposé au vestiaire et grand étériarque[2] ». Ailleurs encore, quelques voyageurs ont indiqué des mosaïques; mais il est inutile d'insister sur des œuvres mal connues et dont on n'a point de reproductions.

Ce système de décoration était aussi appliqué aux monuments civils. Sur les murs de quelques salles de la résidence des Blachernes, Manuel Comnène (1143-1180) avait fait représenter ses guerres contre les bar-

1. Didron, *Manuel d'iconographie,* p. 425, 454, notes.
2. Texier, *Asie Mineure,* t. II, p. 108.

bares[1]. Comme les palais, comme les églises, les demeures des riches particuliers étaient ornées de mosaïques. Dans l'épopée populaire de Digénis Akritas, récemment publiée, et qui date du xe siècle, le héros en fait exécuter sur les murs de son château. On y voit des épisodes des livres saints, mais aussi des sujets profanes tels que « les guerres fabuleuses d'Achille, les très cruelles épreuves de deux époux infortunés, Aldelaga et Olopé, leurs merveilleuses aventures, l'audace déployée contre Cinnamos; Bellérophon tuant la Chimère qui vomit le feu; la défaite de Darius, les grandes victoires du terrible et courageux Alexandre, la reine Candace, enfin ce qu'on connaît des exploits du roi Alexandre[2]. »

Quant aux peintures murales, presque toutes ont disparu. C'était un mode de décoration plus rapide, plus économique, mais aussi moins durable. Bien des églises étaient déjà ornées de fresques dont les sujets étaient souvent les mêmes que ceux que traitent encore les peintres byzantins; c'est ainsi que saint Jean Damascène y signale, non point seulement des épisodes de l'Évangile et des Vies de saints, mais la représentation du jugement dernier. Pour ne citer que quelques exemples, on sait que, vers 966, près de Sparte, saint Nicon faisait orner une église de peintures qui, disait-on, égalaient les œuvres de Zeuxis et de Polygnote. Dans le narthex de la nouvelle église construite par

1. Nicétas Choniata, *Manuel Comnène*, l. VII, ch. III.

2. Sathas, dans l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1879, p. 140.

Basile, des peintures retraçaient les luttes des martyrs[1]. Existe-t-il encore en quelque édifice des fresques de ce temps? Je n'en ai point vu. Parmi celles qui pourraient prétendre à cette antiquité, les peintures des chapelles d'Urgub, en Cappadoce, mériteraient l'attention. Texier, dans son *Architecture byzantine,* en a donné une description sommaire et vague, des reproductions qu'on a le droit de considérer comme inexactes. Peut-être quelques-unes de ces peintures sont-elles antérieures au VIIIe siècle, tandis que d'autres dateraient de la période dont il est ici question. En tout cas, pour en bien juger, il faut attendre qu'elles aient été l'objet d'un examen plus sérieux.

Du moins possédons-nous des tableaux sur bois qui remontent à cette époque? Quand on visite quelques-uns de nos musées d'Occident, et surtout le musée chrétien du Vatican, on y rencontre des tableaux dont l'origine grecque est certaine, et dont l'aspect archaïque, les tons enfumés paraissent indiquer de longs siècles d'existence. Plus d'un archéologue n'a point hésité à les dater, à assigner tel et tel d'entre eux au XIe, au XIIe siècle. Je crains qu'il n'y ait là quelque imprudence. En fait de peintures byzantines, il est sage de n'accepter d'autres dates que celles qui s'appuient sur des données certaines, indépendantes du style et de l'iconographie. J'ai vu plus d'un tableau qu'on aurait cru fort ancien, et qui était cependant de date récente.

Parmi les œuvres de ce genre, celles que possède la Sicile mériteraient une étude particulière. Jusque vers

1. *Vie de Basile le Macédonien,* ch. LXXXV.

le XIIe siècle, ce pays est resté à demi-grec. Les habitants achetaient des peintures et des manuscrits byzantins; en 1124, un prêtre léguait à un monastère du Sauveur trois cents manuscrits et un grand nombre d'images de cette provenance. Il est donc probable que quelques-uns des tableaux qu'on voit au musée de Syracuse, à celui des bénédictins de Catane, remontent à cette époque[1]. Au mont Athos, j'en ai rencontré que des traditions assez plausibles attribuent au XIIe siècle. Ces œuvres, dont on tirerait de si utiles renseignements, n'ont malheureusement pas été l'objet d'études méthodiques assez complètes. Il serait intéressant d'en essayer le classement, d'après les inscriptions qui s'y trouvent, et de publier les plus remarquables[2].

Il en est quelques-unes que la piété des fidèles a rendues celèbres. Plusieurs églises d'Orient et d'Occident conservent des images de la Vierge dont on entoure l'origine de légendes miraculeuses; certaines sont attribuées à saint Luc, qui, au moyen âge, est devenu le patron des peintres. Elles se prêtent mal à un examen attentif; on ne les livre guère aux regards des curieux, et souvent elles sont couvertes de plaques d'argent ou d'or repoussé qui simulent les vêtements et qui cachent la plus grande partie de la peinture. A en juger d'après les reproductions plus ou moins exactes qu'on en pos-

1. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia,* Palerme, 1861, t. II, p. 19 et suiv., en a décrit plusieurs.

2. Cependant un savant français, M. J. Durand, a étudié un certain nombre de tableaux byzantins et a fait paraître à ce sujet des articles intéressants. Voy. notamment *Bulletin monumental*, 1879, p. 537 et suiv.

sède, beaucoup ne sauraient être attribuées avec certitude à une époque antérieure au XIIIe siècle. Cependant, longtemps avant, les Byzantins révéraient déjà des images miraculeuses de la Vierge[1]. Une de celles qui ont le plus de valeur artistique se trouve maintenant à Rome, dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure[2]; la beauté du type de la Vierge, l'élégance de l'ajustement des draperies méritent l'admiration. Dans les églises des couvents de l'Athos, on conserve aussi des images de la Vierge auxquelles on assigne une date fort reculée, sans toutefois en faire honneur à saint Luc. Il n'en est aucune dont j'ose garantir ici la haute antiquité[3]. A Saint-Marc de Venise se trouve encore un tableau qui représente la Vierge et qui, d'après une tradition fort ancienne, fut enlevé aux Grecs dans une bataille en 1203. La Madone, qui a reçu le nom de *Nicopea* (Victorieuse), est représentée à mi-corps, tenant son fils. L'exécution en est bonne, et le type que l'artiste a donné à la Vierge est celui qu'on retrouve sans cesse à cette époque. Le cadre du tableau est fort riche, tout décoré d'émaux.

L'usage s'était introduit, vers le Xe ou le XIe siècle, croit-on, d'exécuter de petits tableaux en mosaïque. On employait à cet effet des fragments de pierre ou

1. Je laisse de côté les images *achéropites* (non faites par la main) du Christ, qui du reste ne présentent guère d'intérêt artistique.

2. Garrucci, *ouvr. cité*, pl. CVII a publié quelques-unes de ces images.

3. On en trouvera des reproductions, du reste fort mauvaises, dans un album religieux publié en 1861 à Constantinople Ἀνώτερα ἐπισκίασις ἐπὶ τοῦ Ἄθω.

de verre qu'on assemblait avec de la cire blanche. C'était déroger aux principes de la mosaïque que de la plier à ces menus travaux où elle perdait son véritable caractère. Cependant, ces tableaux étaient fort recherchés. Quelques-uns existent encore dans les trésors des églises d'Orient; le couvent de Vatopédi en possède un qui représente la Crucifixion. D'autres sont passés en Occident. Deux sont conservés au trésor du Dôme de Florence, et reproduisent des épisodes empruntés à l'Évangile et aux livres apocryphes : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare, l'entrée de Jésus à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente du Christ aux enfers, l'Ascension, la Pentecôte, la Mort de la Vierge. On y trouve donc toute une série de compositions dont l'étude est intéressante au point de vue de la formation de l'iconographie byzantine. Au Louvre, une petite mosaïque de ce genre représente la Transfiguration; deux autres appartiennent à la collection Basilewsky, et offrent les figures de Samuel et de saint Théodore, etc.[1]. Tous ces tableaux, dont il serait inutile de dresser ici le catalogue[2], se distinguent par les qualités dont les manuscrits à miniatures vont nous présenter des exemples plus nombreux.

En effet, les renseignements qu'on peut glaner dans les

1. *Collection Basilewsky*, catalogue, p. 25. Saint Théodore se retrouve encore sur une œuvre de ce genre conservée au Musée chrétien du Vatican.

2. M. Julien Durand, *le Trésor de Saint-Marc*, p. 48, en a indiqué plusieurs à Venise et dans des collections particulières. — D'autres ont été signalés par M. Odobesco, *Ann. archéol.*, t. XXVII, p. 262.

FIG. 44. — L'ANNONCIATION.

(Tableau en mosaïque : Collection privée.)

écrivains byzantins, les quelques œuvres que j'ai citées ne permettraient point de se faire une idée de ce que fut alors la peinture, si on n'avait conservé de cette époque toute une série de manuscrits à miniatures qui nous révèlent l'art byzantin sous une de ses formes les plus dignes d'attention. On se figure volontiers que la défaite des iconoclastes avait eu pour conséquence d'asservir plus étroitement encore l'art à l'Église, et on se représente les peintres condamnés à reproduire, sous peine d'hérésie, les compositions et les types consacrés par l'orthodoxie monastique. Au IXe et au Xe siècle, ce qui se manifeste, c'est au contraire la renaissance du goût s'alliant à l'admiration des œuvres antiques. Ici encore le triomphe du parti monastique ne fut que partiel : il avait rétabli le culte des images, mais il ne put reconquérir d'abord toute son influence, ni arrêter ce réveil des esprits dont les luttes du VIIIe et du IXe siècle avaient été la cause. Il semblait même qu'il eût été entraîné à son tour dans ce mouvement; parfois les peintres monastiques s'écartaient, eux aussi, des enseignements traditionnels pour chercher des formes nouvelles et plus libres. Depuis Justinien, l'art s'était développé avec un caractère d'uniformité majestueuse et, pour employer un mot qu'il est plus facile de comprendre que de définir, il était devenu hiératique. Au IXe siècle et dans la première moitié du Xe, si on consulte les miniatures, il semble s'être transformé, et apparaît plus vivant et plus naturel.

A vrai dire, deux écoles étaient en présence. Les pères du concile de Nicée n'avaient point entendu accorder aux peintres la liberté des conceptions. « Les

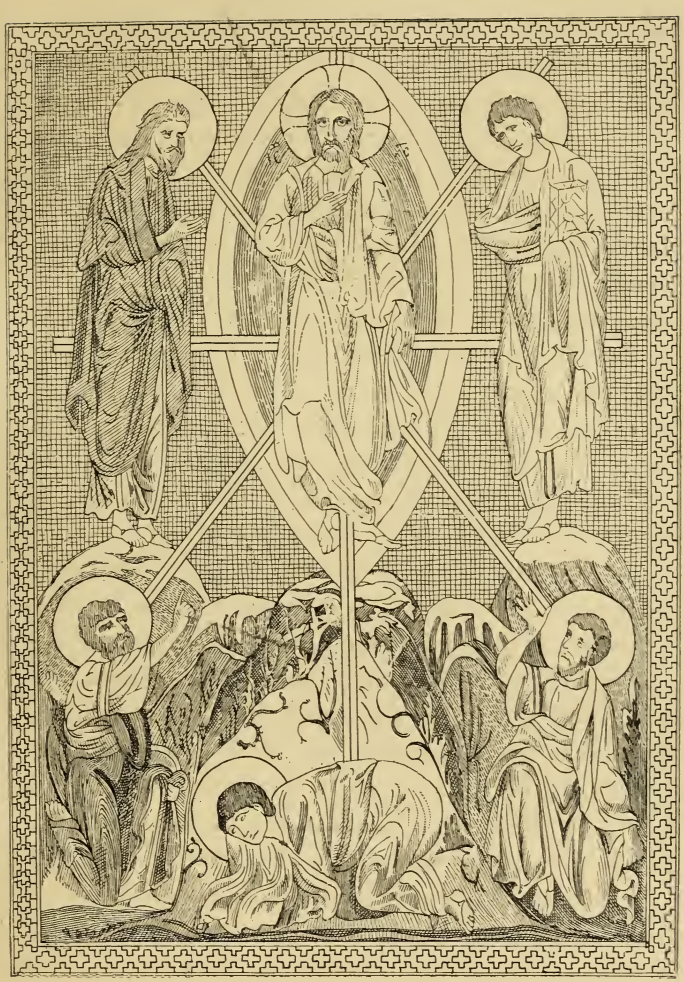


FIG. 45. — LA TRANSFIGURATION.

Tableau en mosaïque. (Musée du Louvre.)

images doivent être peintes, disaient-ils, non point d'après la fantaisie des artistes, mais d'après les lois et traditions approuvées de l'Église catholique. Car, le divin Basile l'enseigne, il faut vénérer ce qui excelle par l'ancienneté... Aux peintres d'exécuter, aux pères d'ordonner et de régler. » Sans doute, dans bien des monastères, on s'était soumis à cette loi; mais à Constantinople, à la cour impériale, elle ne prévalut point tout d'abord : là se forma une école qui, tout en restant attachée à l'art religieux, se crut le droit d'être originale. Peut-être était-elle moins libre quand il s'agissait de décorer les parois des églises, les traditions s'imposaient alors à l'artiste avec plus de force, et ce n'était guère que dans les détails du style qu'il pouvait suivre son goût personnel; mais dans l'ornementation des manuscrits on pouvait, en bien des occasions, montrer plus d'indépendance sans inquiéter si promptement l'orthodoxie. Tandis que les littérateurs et les philosophes étudiaient avec passion les écrits des anciens, que la poésie populaire elle-même consacrait ses chants aux exploits de la Grèce païenne [1], les artistes se reportèrent vers ces œuvres antiques qui de toutes parts s'offraient encore à leurs yeux. Jamais on ne les avait oubliées; mais on les trouva plus belles, parce qu'on les comprenait mieux, et qu'on y reconnaissait l'expression de cette vie et de ce naturel dont on avait en quelque sorte ressaisi le sentiment. Quand on parcourt

1. *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques*, 1879, p. 140. N'est-il pas remarquable que, au XIIIe siècle encore, cette poésie populaire fasse revivre Achille et Patrocle pour les opposer aux Francs?

les miniatures de cette époque, on voit que les peintres se formaient en dessinant d'après l'antique, qu'ils s'en pénétraient à ce point d'en reproduire les attitudes, les draperies, non par une imitation servile, mais par une admiration intelligente. Ils répondaient ainsi au goût même de la société de leur temps. Un écrivain du xe siècle, Siméon Métaphraste, a mis en style élégant les vies des saints : souvent, lorsqu'il parle d'une vierge, il s'arrête à décrire ses traits, la noblesse de sa démarche en termes qui semblent comme un écho affaibli de la littérature classique. Les chants populaires célèbrent la beauté avec des expressions plus gracieuses encore, et où se retrouve tout le charme de la poésie grecque [1].

Il n'est pas jusqu'aux divinités de l'Olympe qui ne reprennent possession de l'art. Elles se déguisent sous des noms d'emprunt : ici, c'est la Mélodie, là, c'est la Nuit ou la Sagesse, mais le regard reconnaît leurs formes élégantes; détachées souvent de quelque bas-relief ou de quelque peinture antique, elles revivent au milieu de ces prophètes et de ces saints auxquels l'artiste ne craint point de les mêler, elles inspirent David qui chante, elles accompagnent Isaïe qui prie. Il est quelques-uns de ces manuscrits où elles apparaissent à chaque page, mêlant à la religion chrétienne le charme de leur éternelle beauté.

Nulle part ces qualités ne se montrent mieux que dans deux manuscrits grecs conservés à la Bibliothèque nationale de Paris [2]. L'un contient les homélies de saint

1. Voy. les recueils de Passow, Legrand, Wagner.
2. M. Bordier, *Description des peintures et autres ornements*

Grégoire de Nazianze ; il est l'œuvre de cette école qui travaillait sous la protection de la cour, et il fut exécuté pour Basile le Macédonien. Les miniatures y sont nombreuses, et plusieurs présentent de grandes compositions qui occupent une page entière. La première offre la figure bien connue du Christ assis sur le trône; la seconde et la troisième ont surtout un intérêt historique : ici, c'est l'impératrice Eudoxie entourée de ses fils Léon et Alexandre; là, l'empereur lui-même, placé entre le prophète Élie et l'archange Gabriel. On se rappelle que, sur les murs d'une des salles du palais, Basile s'était fait représenter au milieu de sa famille ; il est probable que les compositions qu'on trouve ici peuvent donner quelque idée des mosaïques qui ont disparu, bien qu'elles s'en écartent sur plusieurs points [1].

Les miniatures qui suivent traitent soit des épisodes des livres saints, soit des événements de l'histoire de l'Église, tels que Valens condamnant saint Basile à l'exil, les funérailles de saint Césaire, etc. Je n'en citerai plus que deux, qui comptent parmi les meilleures. L'une représente la femme de Job qui tend des aliments à son mari au bout d'une baguette : ici l'attitude de cette figure, les draperies, le cadre architectural même, tout est antique. Sur l'autre miniature, les Hébreux passent la mer Rouge, et le contraste des situations, le triomphe des Juifs, la mort de leurs ennemis sont rendus avec

contenus dans les manuscrits grecs de la Bibl. nationale, 1re livraison, Paris, 1883, en a donné la description la plus complète et la plus exacte.

1. Ces premières miniatures ont beaucoup souffert et ont en partie disparu. La plupart des autres sont aussi en fort mauvais état.

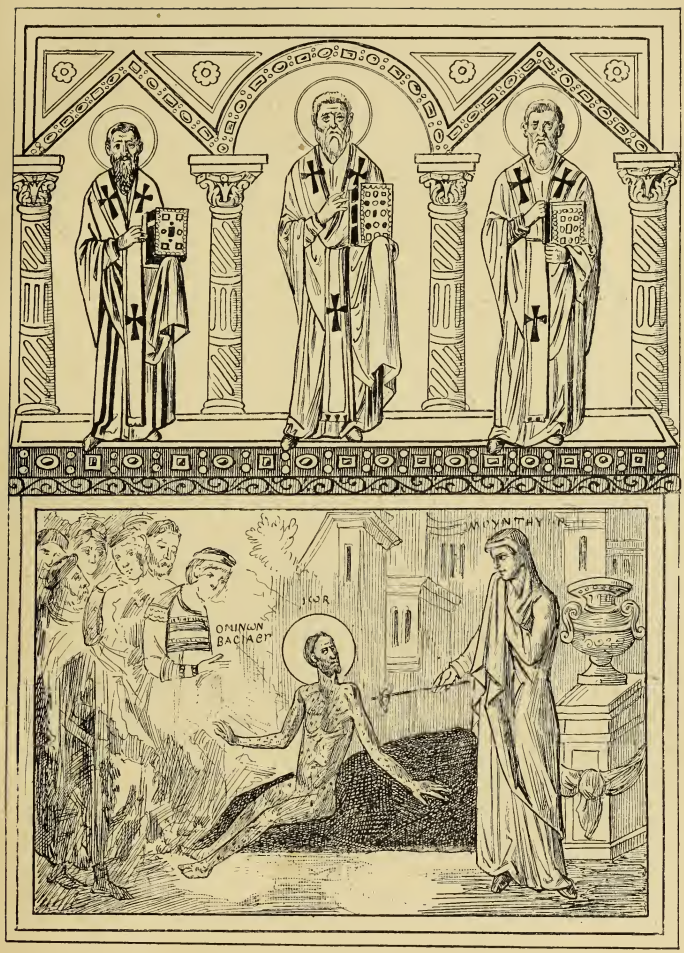


FIG. 46. — MINIATURE TIRÉE DU GRÉGOIRE DE NAZIANZE

FIGURES DE SAINTS. — JOB ET SA FEMME.

(Bibliothèque nationale, IXe siècle.)

vérité. Enveloppée de longs vêtements transparents, sous lesquels se dessinent les formes du corps, une jeune fille danse en agitant des cymbales.

Un psautier grec de la même époque est enrichi de miniatures, dont quelques-unes l'emportent peut-être encore sur celles du manuscrit de saint Grégoire. Tous les sujets se rapportent à l'histoire des prophètes de l'ancienne loi. Une des compositions les plus ravissantes représente David qui garde son troupeau en jouant de la harpe. Près de lui, appuyant la main sur l'épaule du berger, une jeune déesse, la Mélodie, inspire ses chants : le costume antique laisse à découvert son bras, le haut de sa poitrine, d'un modelé ferme et gracieux; la tête est à demi inclinée et un doux sourire anime la beauté régulière du visage. Au second plan, derrière une fontaine, se cache une femme dont on n'aperçoit que la tête et qui écoute David. Dans un des coins du tableau, un jeune dieu est étendu sur le sol, à demi nu, la tête couronnée de feuillages; il personnifie la montagne de Bethléem. Tout autour s'étend un paysage plein de fraîcheur et d'ombre. On est loin ici des mosaïques de Saint-Vital, plus loin encore des compositions que répétera plus tard l'art byzantin : il semble, au contraire, que l'artiste ait voulu écarter tout ce qui rappelle la grandeur, l'étiquette, la symétrie majestueuse, pour ne rechercher que la grâce et la vie sous leurs formes les plus naturelles. Assurément, si on ne connaissait le contenu du manuscrit, on se croirait en présence d'une idylle de Théocrite bien plutôt que d'une scène biblique.

Ailleurs, c'est Isaïe qui prie, et ici se retrouve le

sentiment religieux. Mais derrière lui apparaît la Nuit, sous les traits d'une jeune femme à la taille élégante et

FIG. 47. — DAVID ET LA MÉLODIE.
(Bibliothèque nationale, IXe ou Xe siècle.)

élancée. Par un singulier constraste, autour de son visage païen, effleurant ses épaules nues, se développe le nimbe chrétien, tandis qu'elle tient au-dessus de sa

tête un voile tout parsemé d'étoiles et dont la brise gonfle le tissu léger. De l'autre côté, un jeune enfant, un Éros sans ailes, tient une torche et représente le Point du Jour. Dans les autres miniatures de ce même manuscrit se rencontre encore ce goût des personnifications, comme si l'artiste jugeait imparfaite toute composition où ne figurent pas ces divinités antiques converties à la foi nouvelle : ici, c'est la Force qui assiste David combattant Goliath ; ailleurs, la Sagesse et la Prophétie l'entourent et le conseillent. Si l'artiste peint le Passage de la mer Rouge, une femme qui tient une rame représente la Mer, tandis qu'un homme nu, l'Abîme, s'empare de Pharaon ; sur le sol est assis le Désert et dans le ciel plane la Nuit.

Ces compositions, destinées à des manuscrits de grande valeur, étaient appréciées des contemporains. Après les avoir admirées, on les imitait, et des artistes de moindre mérite reproduisaient les chefs-d'œuvre qu'avaient imaginés les maîtres du temps. C'est ainsi que, sur un psautier de la Vaticane, se retrouve Isaïe priant entre la Nuit et le Point du Jour : mais la copie ne vaut point le modèle.

L'influence du passé est si sensible dans ces manuscrits et dans les autres œuvres de la même école qu'on s'est demandé s'il ne fallait pas lui attribuer tout le mérite des qualités qui s'y remarquent. Si bien des figures ont de la noblesse, de la beauté, de la grâce, c'est qu'elles auraient été copiées d'après des monuments antiques ; les défauts seuls et les incorrections appartiendraient en propre aux artistes byzantins. Ceux qui tiennent ce langage oublient que, pour bien copier

une œuvre, il faut l'aimer et la comprendre, et qu'ainsi le seul fait de cette influence antique prouve que les

FIG. 48. — ISAIE ENTRE LA NUIT ET LE POINT DU JOUR.

(Bibliothèque nationale, IXe ou Xe siècle.)

peintres de ce temps sentaient le beau et voulaient l'exprimer. Mais, en outre, ce caractère de noblesse et d'élégance ne se restreint pas à quelques figures qu'on

pourrait rapprocher de telle ou telle divinité hellénique; il s'étend aux personnages voisins, qui sont

FIG. 49. — LE PASSAGE DE LA MER ROUGE.

(Bibliothèque nationale, IXe ou Xe siècle.)

d'origine et d'invention chrétiennes, au Christ, à la Vierge, aux prophètes, aux saints. Tout au moins faudra-t-il reconnaître que ces artistes étaient des disciples

FIG. 50. — ANGES ET SÉRAPHINS DERRIÈRE LE LIT DE REPOS DU CHRIST.

(Bibliothèque nationale, XIe siécle.

intelligents de l'antiquité, et non point des copistes inconscients.

Mais on doit aller plus loin : s'ils appréciaient les œuvres des anciens, c'est que, comme eux, ils avaient appris à observer la nature. Les portraits abondent dans leurs miniatures; ils sont traités avec vigueur et avec un accent de vérité remarquable. Les proportions du corps sont, en général, exactes : le peintre a des connaissances anatomiques, et, dans les parties nues, le modelé est souvent juste et fin. D'ailleurs, si quelques compositions font songer (on l'a dit et répété) aux fresques de Pompéi, combien d'autres n'ont pu être inspirées par des œuvres antiques, sans que cependant elles manquent de valeur! Les qualités d'exécution ne sont pas moindres : souvent le dessin est ferme, précis, en même temps que souple; le coloris est lumineux et chaud, exempt de ces tons heurtés et discordants qu'on rencontre souvent en Occident. La connaissance des lois de la perspective fait seule défaut.

Pourtant ces qualités ne se trouvent point uniformément dans toutes les miniatures des deux manuscrits que j'ai cités comme modèles : il en est de bonnes, de médiocres et de mauvaises. Divers artistes y ont travaillé; on reconnaît leur main, et ils n'avaient point même talent. Mais ces inégalités aident à prouver que ces peintures remarquables n'étaient point un accident, l'œuvre d'un artiste isolé, sans prédécesseurs et sans successeurs; qu'au contraire, il existait une véritable école où, à côté de maîtres célèbres, se groupaient des élèves associés à leurs travaux, bien qu'encore moins habiles.

Je crois cependant que cette école, dont nous possé-

dons d'autres œuvres encore, a dû bientôt perdre une partie de sa liberté et de son indépendance, au moins

FIG. 51. — LA VIERGE AU MILIEU DES CHŒURS DES ÉLUS.

(Bibliothèque nationale, XIe siècle.)

dans le domaine religieux, sous l'influence de l'Église, dont les craintes furent éveillées par ces caprices de l'imagination et cette abondance des souvenirs profanes. J'en trouve la preuve dans un manuscrit du Méno-

loge grec qui est conservé à la Vaticane, et qui avait été exécuté pour Basile II (976-1025). On y compte quatre cents miniatures, toutes sur fond d'or [1]. Huit peintres y ont travaillé, et chacun d'eux a signé ses œuvres : ce sont Ménas, Pantaléon, Georges, les deux Blachernitos, Nestor, Siméon, Michel le Petit. Eux aussi sont de mérite fort divers : Labarte considère Pantaléon et Nestor comme les plus habiles, mais j'ai été frappé de la finesse d'exécution de Siméon. Quant aux sujets, ils présentent la variété la plus grande, puisqu'ils se rapportent à toutes les fêtes de l'année : ce sont tantôt des épisodes du Nouveau Testament, tantôt des scènes de martyre ou des saints qui prient. On pourrait vraiment appeler ce précieux manuscrit le bréviaire de l'art religieux chez les Byzantins à la fin du xe siècle.

Ici l'influence de l'art classique n'a pas encore tout à fait disparu. Souvent l'artiste se plaît à indiquer sur des édifices, sur des sarcophages, quelques bas-reliefs antiques; ailleurs, il dessine des cariatides ou des statues de guerriers nus. Mais ce ne sont plus guère là que des motifs d'ornement, et les figures principales sont d'un style bien moins libre que celles du psautier de la Bibliothèque nationale. On sent que cette renaissance à demi profane, qui s'était épanouie auparavant, a perdu sa vitalité, et que l'art prend ce caractère exclusivement monastique qu'il ne perdra plus désormais. Les figures

1. D'Agincourt, dans son *Histoire de l'Art*, t. II, a donné quelques-unes de ces miniatures; auparavant le cardinal Albani les avait toutes publiées dans son édition du *Ménologe grec*. Urbin, 1727. Mais ces reproductions sont très défectueuses. Je n'ai pu donner ici des spécimens de ces peintures.

d'anachorètes sont déjà peintes d'un style sec et dur, les attitudes des personnages ont souvent quelque chose de raide et de compassé. Lorsque le peintre veut

FIG. 52. — PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.

(Bibliothèque nationale, xe siècle.)

représenter la foule, il ne sait pas y introduire la vie et la variété; il groupe les figures par masses profondes et régulières; aux derniers rangs, on finit par ne plus apercevoir que des têtes symétriquement étagées. Le dessin même est souvent incorrect, les artistes ne savent pas présenter les têtes de profil. Un trait déjà

sensible dans les manuscrits antérieurs se retrouve ici : en bien des endroits, les peintres se rattachent aux traditions de l'art du VIe siècle, parfois même à celles de l'art chrétien primitif. C'est ainsi qu'une miniature qui représente des épisodes de l'histoire de Jonas rappelle, par certains détails de la composition, les peintures des catacombes. A la première page, le Christ, entouré des apôtres, semble copié d'après quelque mosaïque, et souvent les saints rangés sous des arcades offrent des analogies frappantes avec les mosaïques de Saint-Georges de Salonique, décrites dans un des chapitres précédents. Les figures d'orants et d'orantes se rencontrent presque de page en page.

A mesure qu'on s'avance vers le XIIIe siècle, les défauts s'accentuent. Dans un manuscrit du XIe siècle, qui contient des sermons pour les fêtes de la Vierge, les personnifications mythologiques des fleuves sont encore assez fréquentes, et d'ailleurs elles ne disparaîtront jamais de l'art byzantin. L'ornementation est toujours fine : c'est ainsi que, en tête du premier sermon, sur le fond d'or de la miniature, des animaux et des oiseaux se jouent à travers un feuillage aux tons variés. Mais trop souvent, quand il s'agit de la figure humaine, l'exécution devient maladroite ou inexacte; les proportions mêmes du corps ne sont plus observées, et, par une recherche d'élégance maniérée, il s'allonge et s'amincit.

Encore faut-il se garder ici de toute exagération. Dans les œuvres du XIe et du XIIe siècle, les belles miniatures ne sont point rares. Quelques exemples le prouveront. Ainsi cette peinture d'un manuscrit du XIe siècle

(Bibl. nationale), où l'Église, sous les traits d'une jeune

FIG. 53. — NICÉPHORE BOTONIATE ENTRE LA JUSTICE ET LA VÉRITÉ.

(Bibliothèque nationale, XIe siècle.)

vierge, tend au Christ la main pour en recevoir l'anneau de leur union mystique. Parmi les ouvrages les plus

intéressants de cette époque, je citerai un choix d'extraits de saint Jean Chrysostome, écrit pour Nicéphore Botoniate (1078-1081), à la Bibliothèque nationale; une Panoplie dogmatique, composée sur l'ordre d'Alexis Comnène (1081-1118), et un Évangéliaire écrit pour Jean Comnène (1118-1143), à la Vaticane. Ces manuscrits impériaux étaient toujours exécutés avec plus de soin, et ils ont, en outre, l'avantage d'offrir des dates certaines.

Pendant toute cette période, l'ornementation proprement dite est d'une merveilleuse richesse. Dans les bordures et les encadrements, s'épanouissent toutes les fantaisies de l'imagination la plus délicate. Les feuilles et les fleurs s'enroulent en capricieuses arabesques; tout un peuple d'animaux et d'oiseaux aux couleurs éclatantes les anime de ses jeux (voy. fig. 1, 42). Les initiales deviennent de véritables compositions : ici, un lièvre et une autruche, adossés à une tige fleuronnée, forment un K; là, un E se compose d'un évêque qui bénit une femme ou d'un pêcheur à la ligne. « Jamais chez les Byzantins, même dans les manuscrits les plus faiblement ornés, on n'a les yeux choqués comme dans les manuscrits latins par des élucubrations d'une impropriété repoussante. Leurs initiales ne dépassent pas une grandeur moyenne, elles restent plutôt petites; jamais on ne les voit s'étendre brutalement sur les trois quarts d'une page, ou s'emparer de la page entière... Les miniaturistes grecs n'admettaient pas l'art surchargé, et voulaient partout cette modération, cette juste mesure qui est le cachet du bon goût [1]. »

1. Bordier, *ouvr. cité*, p. 23. — Voy. aussi de Boutovsky, *Hist. de l'ornement russe*, qui, dans les dix-huit premières pages de son

Il est encore tout un côté de l'art byzantin dont ces manuscrits éclairent l'histoire : ils montrent qu'alors

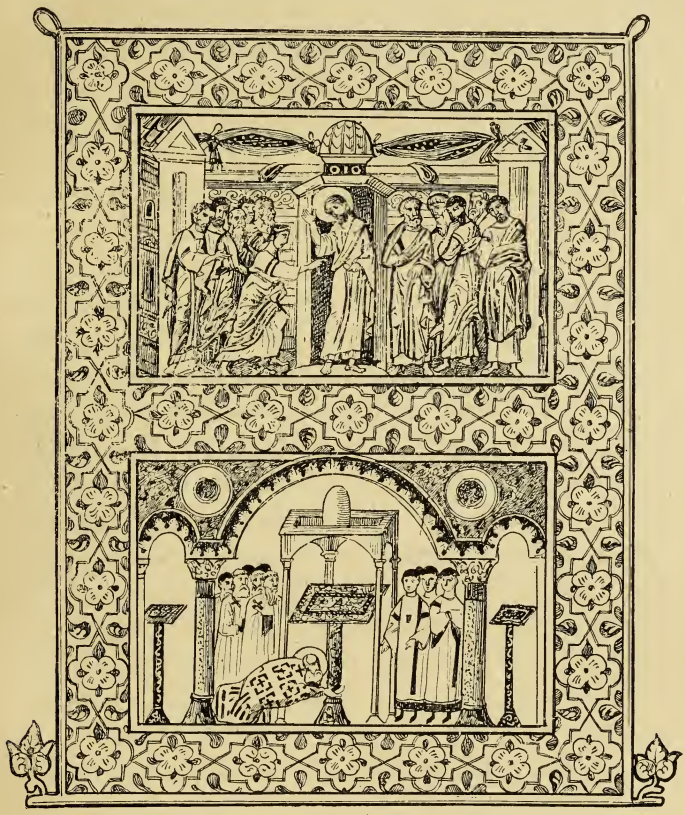


FIG. 54. — REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE L'ÉGLISE.
(Bibliothèque nationale, XIIe siècle.)

s'est formée définitivement l'iconographie byzantine telle qu'elle s'est maintenue depuis. On verra, dans un des

ouvrage, a donné de nombreux spécimens tirés des manuscrits byzantins.

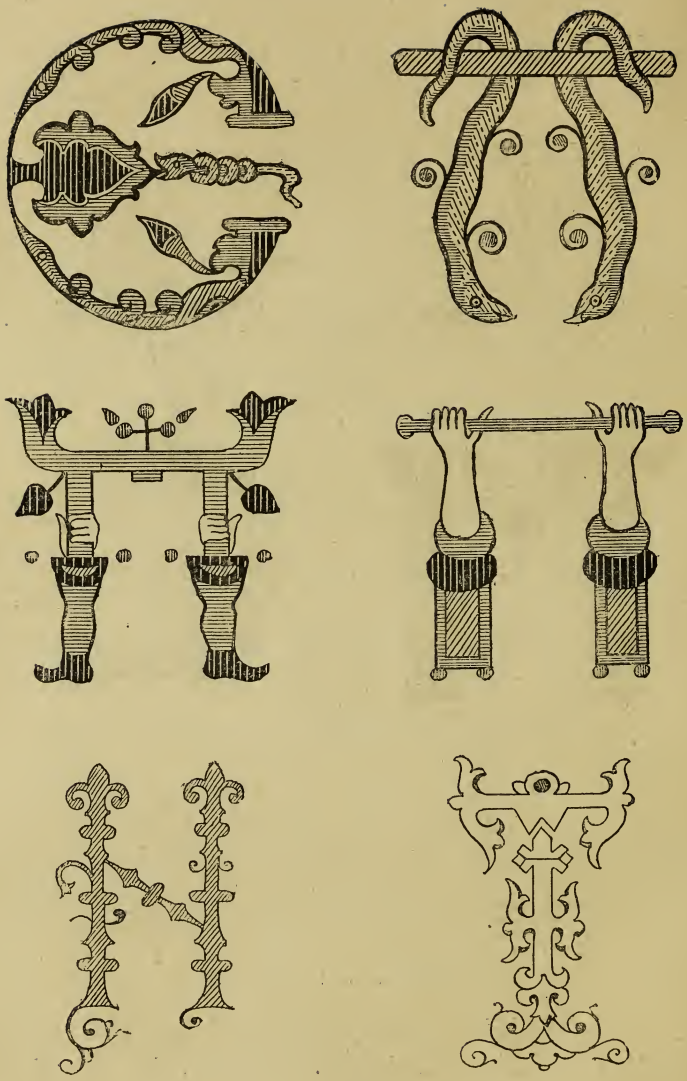


FIG. 55. — LETTRES ORNÉES TIRÉES DE DIVERS MANUSCRITS GRECS.

FIG. 56. — LETTRES ORNÉES TIRÉES DE DIVERS MANUSCRITS GRECS.

chapitres suivants, que, vers le xve siècle, un artiste rédigea à l'usage des peintres un manuel où furent indiquées des compositions pour les divers sujets religieux. Parmi ces compositions, quelques-unes sont fort anciennes, et se retrouvent jusque dans les œuvres du ve et du vi^e siècle ; mais pour beaucoup les types paraissent avoir été fixés aux ixe, x^e et xie siècles.

A ce point de vue, les illustrations du Saint-Grégoire de Nazianze et du Ménologe de Basile II sont fort intéressantes, mais on trouverait de nombreux renseignements encore dans quelques beaux manuscrits que conservent les bibliothèques des couvents du mont Athos. Je les ai étudiés assez longuement, bien que je n'en possède point de dessins que je puisse ici reproduire. Que ces manuscrits soient l'œuvre des écoles de l'Athos, ou qu'ils y aient été apportés du dehors, leur origine monastique est évidente; par les conceptions, par le style, ils se distinguent tout à fait de ceux que les artistes exécutaient au ixe et au xe siècle pour les empereurs de la famille macédonienne. Or plusieurs contiennent toute une série de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui correspondent en partie à celles qu'aujourd'hui même on peint encore sur les murs des églises.

Parmi les plus anciens est un Psautier, qui peut remonter au xie siècle (couvent de Vatopédi). Les peintures qui le décorent sont fort nombreuses. A diverses reprises, l'artiste a représenté David. Ici, il est debout, les mains étendues ; là, il est prosterné ; ailleurs, il prophétise. Mais ces gracieuses figures d'origine profane qui, sur les miniatures du Psautier de Paris, l'accompagnaient dans toutes ses entreprises, disparaissent ici ; l'esprit monas-

tique, plus rigide en dehors de la cour, s'est alarmé de ce cortège païen qui envahissait l'iconographie chrétienne. On rencontre bien encore çà et là quelques per-

FIG. 57. — ZACHARIE ENCENSANT LE VOILE DE POURPRE. LA VIERGE, ANNE ET JOACHIM.

(Bibliothèque nationale, XIe siècle.)

sonnifications de fleuves; pourtant la figure du Jourdain, qui, dans le Baptême du Christ, avait sa place depuis le Ve siècle, ne se retrouve plus, et l'artiste du

XIe siècle s'est, en cette occasion, montré plus sévère que ne devaient l'être ses successeurs. Si l'élément profane est en général éliminé, la vie du Christ est presque entièrement retracée. Quelques épisodes sont même deux fois reproduits et avec des variantes : au feuillet 10, le Christ sur la croix est vêtu d'une longue tunique sans manches; tandis qu'au feuillet 98, le haut du corps est nu.

Un Évangéliaire du même couvent est d'époque un peu plus récente (XIIe siècle), mais d'une exécution artistique bien supérieure. Dix-huit miniatures, peintes sur fond d'or, occupent chacune une page entière et forment de véritables tableaux. Or quelques-unes représentent les événements les plus importants de la vie du Christ, ceux que l'art a le plus souvent reproduits : la Nativité, le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Présentation au Temple, la Crucifixion, la Lamentation funéraire auprès du corps du Christ, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte. Pour donner une idée du développement de ces compositions, je décrirai une des plus belles : la Nativité.

Le peintre a voulu réunir dans un seul tableau des épisodes que les Byzantins isolent en général, la Nativité même et l'Adoration des mages. Dans une grotte creusée au flanc d'une montagne, la Vierge est étendue sur une draperie; à sa droite, l'Enfant repose, non point dans un berceau rond, mais dans une sorte de cassette en bois. Près de lui sont les animaux de la Nativité, l'âne et le bœuf. Saint Joseph est assis aux pieds de la Vierge sur un pliant. Plus loin, l'Enfant est de nouveau représenté entre les mains de deux femmes qui le lavent

dans une vasque de pierre. En face de la Vierge arrivent les rois mages, vêtus du costume oriental : le premier est un vieillard à barbe blanche, le second un homme mûr et barbu, le troisième un jeune homme imberbe; derrière la Vierge se tient un berger qui s'appuie sur un bâton; il lève les yeux vers le ciel où plane le chœur des anges. Là brille l'étoile rouge et radiée; une traînée bleue s'en détache et s'étend jusque sur la tête de la Vierge et du Christ. Toutes les parties de cette composition sont bien reliées les unes aux autres et l'ensemble est plein de grâce; bien que le manuscrit ne semble que du XIIe siècle, on ne sent encore ici nulle raideur dans le style. Je crois que, pour cette époque, aucun des manuscrits conservés en Occident n'égale en beauté celui de Vatopédi. Par contre, la décadence est sensible sur un autre manuscrit du même couvent, qui paraît dater aussi du XIIe siècle ou du XIIIe et qui contient des commentaires sur le livre de Job : tout est gauche, laid, mal composé, mal dessiné, atrocement colorié. D'après quelques détails du costume, quelques accessoires, il se pourrait du reste que ce manuscrit n'eût été peint qu'après la conquête franque.

Qu'on mette en regard des miniatures, soit de ces manuscrits, soit du Ménologe de Basile II, les passages correspondants du Manuel du XVe siècle, on sera frappé de rencontrer souvent une identité presque complète. Si ces miniatures ne sont que des copies réduites des fresques du XIe et du XIIe siècle, à leur tour les fresques des siècles suivants, grâce à leur similitude avec ces copies, se rattachent nettement au système iconographique qui avait alors prévalu.

J'en citerai, entre bien d'autres, quelques exemples frappants. Au VIIIe siècle, saint Jean Damascène signale des peintures qui représentent le Jugement dernier. Le Christ est assis sur le trône, entouré des légions des anges; un fleuve de feu part du pied du trône et dévore les pécheurs. A la droite du Christ sont les élus pleins de joie. Au IXe siècle, le roi des Bulgares, Bogoris, fit appeler un moine byzantin, Méthode[1], et le chargea de décorer son palais. Méthode peignit le Jugement dernier, et ce spectacle amena la conversion de Bogoris. Or, dans le Manuel[2], dans les fresques des églises byzantines de nos jours se retrouve ce fleuve de feu qui est le seul détail bien précis de la description de saint Jean Damascène.

D'après une légende accréditée par les évangiles apocryphes, le Christ, après sa mort, descendit aux enfers pour délivrer les âmes des justes de l'ancienne loi. Dans le grand évangéliaire de Vatopédi et dans le manuscrit des sermons pour les fêtes de la Vierge, ce sujet est traité. L'enfer ou plutôt l'Hadès, ainsi que l'appellent encore les Byzantins, est divisé en plusieurs étages. Devant l'étage supérieur, où sont enfermés plusieurs personnages nus, le Christ arrive, précédé d'un ange. Au-dessous, le Christ sort de l'Hadès pour entrer dans un jardin planté d'arbres; il tient Adam de la main gauche, Ève le suit, puis saint Jean-Baptiste et la foule des prophètes. Qu'on lise la com-

1. Léger, *Cyrille et Méthode*, p. 87 et suiv., ne voit là, il est vrai, qu'une légende sans valeur historique.

2. Didron, *Manuel d'iconographie*, p. 268 et suiv.

position qu'indique le Manuel[1], on y retrouvera tous ces détails.

Il serait facile de multiplier ces rapprochements. C'est donc alors, semble-t-il, que se sont précisées les traditions de l'iconographie byzantine. Pour les principaux sujets religieux, les artistes de ce temps imaginèrent ou fixèrent définivement des compositions qu'on regarda comme des modèles; leurs successeurs jugèrent inutile de les changer, et ces œuvres admirées devinrent dans la suite comme des types sacrés que la plupart des peintres reproduisirent fidèlement. Ici encore s'affirme la supériorité de ces écoles qui se développèrent du VIIIe au XIIe siècle : même quand l'influence de l'art antique s'y affaiblit, devenues plus exclusivement orthodoxes et monastiques, elles ne perdirent point encore la force créatrice. Ce n'est pas un faible mérite, si l'on songe que parmi leurs compositions il s'en trouve qui de l'Orient se répandirent dans l'Europe entière et qui, aujourd'hui encore, peuvent compter parmi les plus belles inventions de l'art chrétien.

Telle est, par exemple, la Dormition de la Vierge, si populaire en Orient et qui se rencontre sur des mosaïques et des ivoires de cette époque[2]. D'après une

1. Didron, *ouvr. cité*, p. 199.

2. Ainsi un des émaux de la Pala d'Oro à Venise; une mosaïque de Sainte-Maria in Martorana à Palerme; un petit tableau en mosaïque conservé au Dôme de Florence; un ivoire du Musée de Munich, etc. L'origine grecque de tous ces monuments est certaine. — Voy. aussi Dumont, *Sur quelques représentations de la mort de la Vierge* (*Rev. archéol.*, 1870-71). L'ivoire du musée de Munich que je donne plus loin (fig. 65), est malheureusement un peu maniéré et un peu confus; j'aurais désiré faire repro-

légende pieuse déjà répandue au VIIIe siècle, la Vierge, arrivée à l'âge de soixante ans, fut avertie par un ange que sa fin était proche. Miraculeusement réunis autour d'elle, les apôtres assistèrent à ses derniers moments. « Quand Marie vit tous les apôtres rassemblés, elle bénit Notre-Seigneur. Elle les fit asseoir au milieu des lampes et des lumières ardentes... Elle revêtit les habits de la mort et s'arrangea dans son lit en attendant sa fin. Pierre était à la tête du lit, Jean aux pieds, les autres apôtres à l'entour, célébrant les louanges de la Vierge. Vers la troisième heure de la nuit, un grand coup de tonnerre heurta la maison, et un parfum si délicieux embauma la chambre, que tous ceux qui étaient là, hors les apôtres et trois vierges qui portaient des flambeaux, s'endormirent d'un profond sommeil. Alors Jésus-Christ arriva avec les ordres des anges, l'assemblée des patriarches, les bataillons des martyrs, l'armée des confesseurs et les chœurs des vierges. Tous se groupèrent autour du lit de la Vierge et psalmodièrent de doux cantiques. »

« Jésus dit à sa mère : Venez, mon élue, je vous placerai sur mon trône, car je soupire après votre beauté. — Seigneur, répondit Marie, mon cœur est préparé. » Alors tous ceux qui étaient venus chantèrent doucement; Marie chanta sur elle-même ces paroles : « Toutes les générations me proclameront heureuse, parce que celui qui est puissant et dont le nom est saint a fait de grandes choses pour moi. » Aussitôt le chantre des

duire une des fresques qu'on trouve presque dans chaque église grecque.

chantres entonna plus excellemment que tous les autres : « Ma fiancée, venez du Liban ; venez, vous serez couronnée. — Me voici, dit Marie, car je me réjouis en vous. » En ce moment, l'âme de la bienheureuse Vierge sortit sans douleur de son corps et s'envola dans les bras de son fils... Aussitôt les roses et les lis des vallées, c'est-à-dire les martyrs, les confesseurs, les vierges et les anges, entourèrent l'âme, blanche comme le lait, que portait Jésus-Christ, et montèrent au ciel avec elle[1]. »

Telle est la légende dont s'inspirèrent les artistes, et ils en tirèrent une composition qu'on retrouve encore de nos jours dans la plupart des églises byzantines. Enveloppé dans de longs vêtements, le corps de la Vierge est étendu sur un lit funéraire ; autour, les assistants prient et pleurent. En arrière, dominant la foule, entourée d'anges et de saints, se détache la grande figure du Christ, qui tient dans ses bras l'âme de la Vierge sous la forme d'un petit enfant vêtu de blanc. Rien de plus simple, mais aussi de plus saisissant, que le contraste entre la foule qui s'incline, la ligne horizontale que dessine le cadavre de la Vierge et la ligne verticale que forme la figure du Christ : les idées de tristesse, de mort et de triomphe sont exprimées sans se contrarier l'une l'autre et se fondent toutes dans une impression souveraine de grandeur et de majesté. Sans doute, cette fois encore, on pourrait signaler plus d'un rapport avec l'art antique : sur les vases peints nous retrouvons ce lit fu-

1. J'emprunte à Didron la traduction de ce passage de la Légende Dorée. Jacques de Voragine a dû reproduire ici presque mot pour mot quelque écrivain grec : la couleur même de ce morceau l'indique.

néraire, ce corps étendu tout droit dans de longues draperies, ces figures groupées autour du mort et même cet usage de représenter les âmes sous la forme d'un petit enfant. Mais ici la présence du Christ, figurée avec des proportions plus grandes que les autres personnages, transforme la scène et lui donne un tout autre caractère. Celui qui le premier imagina cette composition était un véritable artiste, on pourrait même dire un artiste de génie.

Dans les types des saints que représentent des manuscrits de ce temps se remarque la trace des deux courants qui se partagèrent alors l'art byzantin, et l'on peut dire que les uns descendent de l'antiquité, tandis que les autres sortent du monastère. Les premiers sont les saints guerriers, représentés ordinairement sous la forme d'éphèbes grecs; par leurs visages réguliers, par leur corps élégant et souple, ils se rattachent encore à la famille des beaux adolescents des Panathénées. Mais, en face d'eux, les saints ascètes avec leurs membres amaigris et anguleux, leurs traits rudes et comme taillés dans le bois, rappellent que, parmi les pères de l'Église, plus d'un condamna la beauté. Ceux-ci sont d'autre race; à leur aspect étrange, on les reconnaît de la famille de Siméon le Stylite, et c'est au fond des couvents les plus austères que l'imagination des moines a rêvé ces corps desséchés par les veilles et les jeûnes. Pourtant, saints guerriers et saints ascètes apparaissent côte à côte dans les miniatures du Ménologe basilien, de même que de nos jours ils se retrouvent encore sur les murs des églises byzantines. Représentants de civilisations opposées, ils attestent, par l'étrange contraste de

leurs formes, la diversité des éléments dont s'est composé l'art byzantin : les uns montrent combien fut puissante la persistance des conceptions antiques, les autres combien fut grande l'influence des idées monastiques.

FIG. 58. — ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE, L'ORFÈVRERIE, LES TISSUS HISTORIÉS.

On sait déjà quelles avaient été en Orient les causes de la décadence de la grande sculpture; mal vue par l'Église, elle n'avait depuis longtemps qu'une existence précaire. Fut-elle cependant condamnée en termes formels au VIIIe siècle, et les pères du concile de Nicée la sacrifièrent-ils lorsqu'ils rétablirent les images? C'est ce qu'on a souvent affirmé. Pourtant, dans la septième séance de ce concile, lorsqu'on lut les décisions de l'assemblée, il fut question des saintes images, « qu'elles soient faites avec des couleurs, ou avec la pierre, ou de quelque matière que ce soit[1]. » L'Église grecque considère aujourd'hui la statuaire comme prohibée, mais elle se fonde sur la tradition plutôt que sur une règle canonique. L'influence musulmane n'est peut-être pas étrangère à ces préventions.

La querelle des iconoclastes dut pourtant être funeste à cette branche de l'art. Quand les partisans des

1. Hefèle, *Hist. des conciles,* trad. Delarc, t. IV, p. 364.

images triomphèrent, il est vraisemblable qu'ils n'encou-

FIG. 59. — SCULPTURES DE CIVIDALE EN FRIOUL.

ragèrent guère la sculpture déjà si délaissée : n'eût-ce pas

été donner raison à leurs adversaires qui les avaient accusés d'idolâtrie? Toutefois ces reproches atteignaient surtout les statues, les œuvres de ronde-bosse qui reproduisent la réalité même de la forme humaine. Le bas-relief n'offre point ce caractère, et, dans une certaine mesure, se rapproche des conditions de la peinture, puisqu'il n'exprime cette même forme qu'à l'aide d'illusions et de conventions. L'Église se montra donc plus facile à cet endroit : non seulement la sculpture sur ivoire se maintint dans tout son éclat, mais la sculpture sur marbre et sur pierre, ainsi restreinte, ne disparut pas entièrement. On en a signalé des exemples sur divers points de l'Orient et j'en ai rencontré même au mont Athos, le sanctuaire par excellence des traditions les plus sévères.

Une œuvre mérite d'être tout d'abord citée, à cause de son antiquité et de sa date certaine : ce sont les bas-reliefs (en stuc, il est vrai) qui décorent l'église de Cividale en Frioul. On sait qu'ils furent sculptés au VIIIe siècle, lors de la construction de l'édifice. Par la géographie ils appartiennent à l'Italie; mais, si opposé que l'on soit aux hypothèses, il est difficile de ne point reconnaître ici la main d'un artiste grec, probablement de quelque moine chassé par la persécution des iconoclastes. Dans ces images de saints et de saintes tout en effet est de style grec, les attitudes calmes et symétriques, le costume tout chargé de broderies et de pierres précieuses, enfin les caractères mêmes de l'exécution. Au contraire, rien n'y rappelle les œuvres italiennes de cette période.

A Ravenne, dans l'église de Santa-Maria in Porto, se trouve un bas-relief qui, dit la légende, serait arrivé

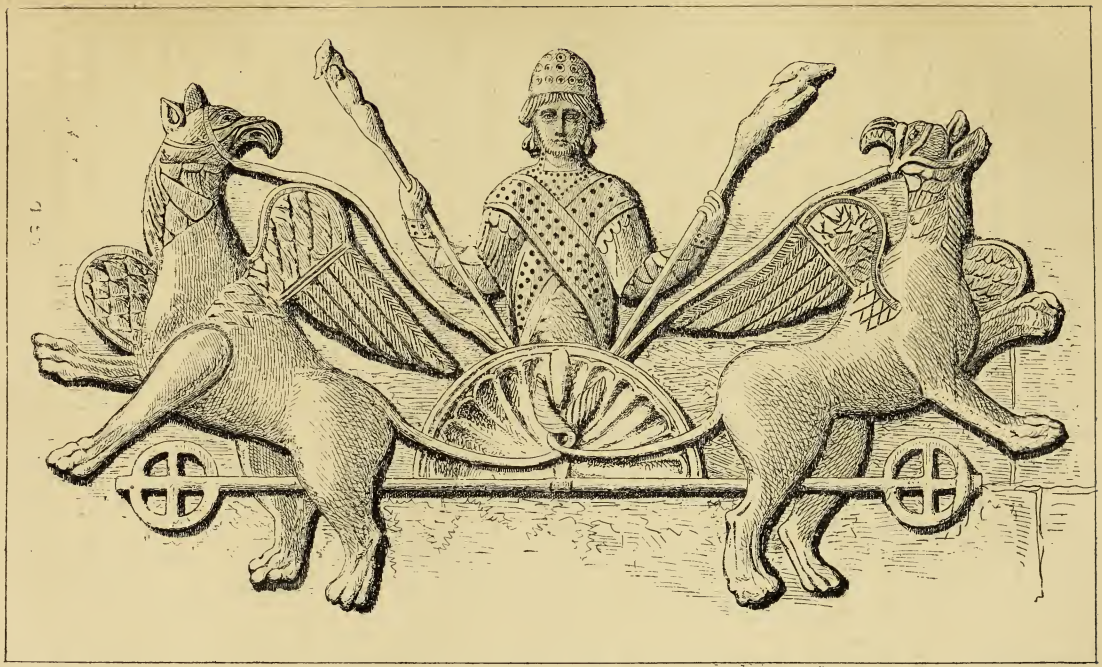
FIG. 60. — MADONE ORANTE.

Bas-relief à Santa-Maria in Porto. (Ravenne.)

miraculeusement de Grèce en Italie vers l'an 1100. Les sigles qui indiquent le nom de la Vierge, aussi bien que le style de l'œuvre, ne laissent aucun doute sur l'origine de cette sculpture : elle a dû être rapportée au temps des croisades. La Vierge a l'attitude de l'orante ; la tête est régulière, belle, et l'ensemble offre un caractère de grandeur remarquable. L'exécution est simple et assez heureuse, bien qu'elle manque parfois de souplesse dans les draperies. Cette œuvre, perdue au fond d'un sanctuaire étranger, encadrée dans une bordure moderne de mauvais goût, frappe le visiteur ; elle semble comme exilée d'un monde où se conservait le goût du beau uni au sentiment religieux. Au reste, on reconnaît ici un type que traitaient sans cesse les artistes et dont la sculpture byzantine nous a donné déjà des exemples.

Au mont Athos, dans le couvent de Xeropotamou, plusieurs sculptures appartiennent, je crois, à la période dont nous nous occupons. Ainsi, dans la tour de l'Horloge, est enchâssé un médaillon qui reproduit les traits d'un des ascètes les plus célèbres de l'Athos, Paul le Xéropotamite, qui vécut au xe siècle, et qui appartenait à la famille impériale de Romain Lacapène. Au même endroit, un bas-relief, dont il est difficile de fixer la date, représente une composition fort fréquente en Orient, la Vierge fontaine de vie[1]. Et, pour n'avoir point à revenir sur les œuvres de ce genre, je citerai encore dès à présent un bas-relief daté de 1496 et qui se trouve dans un mur du couvent de Vatopédi : un prince slave, dont je

1. Sur cette composition, voy. Didron, *Manuel*, p. 288.



Dessiné par Ed. Eichschlager — un dessin de l'original — Gravé par L. Gauchet.

FIG. 61. — ASCENSION D'ALEXANDRE.

Bas-relief à Saint-Marc de Venise. (D'après les *Annales archéologiques* de Didron.)

n'ai pu restituer complètement le nom, offre à la Vierge une église qu'il a fait bâtir en son honneur. Le travail en est du reste grossier. Les sculptures qui reproduisent des sujets profanes sont plus rares. L'exemple le plus curieux que j'en connaisse est un bas-relief encastré maintenant dans les murs de Saint-Marc, à Venise. Les légendes du moyen âge racontaient qu'Alexandre avait tenté de monter au ciel sur un char attelé de griffons. C'est le sujet qu'un artiste a traité sur ce monument, qui est d'un assez bon style. Son œuvre présente avec les sculptures de la Perse des analogies remarquables; mais, d'autre part, elle ressemble tellement à certains ivoires dont l'origine grecque est certaine, que je crois qu'on peut l'attribuer sans crainte à l'art byzantin[1].

Très souvent la sculpture sur marbre ou sur pierre se restreignait à la représentation d'animaux ou de motifs d'ornement. On rencontre en Orient de nombreuses dalles byzantines qui reproduisent des aigles, des lions ou des panthères terrassant des biches. Beaucoup sont de travail fort barbare et de basse époque. Elles ont ce caractère particulier qu'elles imitent fréquemment des motifs que l'art oriental répétait depuis une antiquité très reculée et qui figuraient encore sans cesse sur les étoffes fabriquées en Asie au moyen âge.

Parmi les œuvres que je viens de citer, les meilleures rappellent tout à fait par leur facture les procédés de l'ivoirerie. Et, en effet, ici encore, si on veut bien juger ce dont était capable la sculpture byzantine, c'est

1. *Annales archéologiques*, t. XXV, 1865; M. Julien Durand, qui a publié ce bas-relief, en a très bien apprécié le caractère.

FIG. 62. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Ivoire. (D'après les *Annales archéologiques* de Didron.)

aux ivoires qu'il faut s'adresser. Beaucoup sont parvenus en Europe à l'époque des croisades ou dans les siècles suivants et sont conservés dans les trésors des églises, dans les musées, dans les collections particulières[1]. Ils attestent que, du VIIIe au XIIIe siècle, le développement de cette branche de la sculpture a concordé avec le développement de la peinture des manuscrits : ce sont les mêmes qualités d'abord et plus tard les mêmes défauts.

Il n'est point facile de faire un choix parmi des monuments si nombreux; cependant quelques pièces me paraissent réclamer l'attention par leur valeur artistique ou historique. Tel est un ivoire qui faisait partie de la collection de M. de Bastard : la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux est assise sur un trône : en haut, dans les angles, sont sculptés deux anges. C'est une des meilleures œuvres que l'école byzantine ait produites : nul maniérisme, nulle recherche, l'attitude est noble et simple, l'exécution pleine de largeur. Rarement le type de la Vierge a été rendu avec plus de bonheur : les traits, où la délicatesse s'unit à la force, accusent l'ovale régulier du visage; et les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche petite et fine donnent à l'ensemble de la physionomie une expression de majesté et de grâce. Les draperies sont traitées avec la même ampleur; l'artiste n'en fouille point minutieusement les plis, mais il les groupe avec une élégance har-

1. Voy. surtout Westwood, *Descriptive Catalogue of the fictile ivories,* Londres, 1876 (dans les publications du Musée de Kensington), qui a donné l'inventaire le plus complet des ivoires conservés dans les diverses collections d'Europe.

monieuse. Cette figure est digne de l'école qui exécutait les miniatures du psautier de la Bibliothèque nationale.

Un triptyque, conservé au Cabinet des médailles,

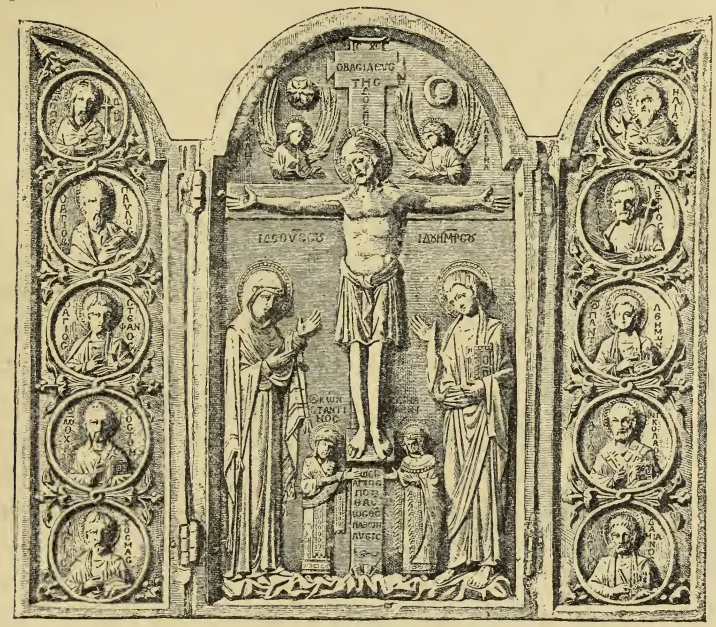


FIG. 63. — LA CRUCIFIXION.

Ivoire du Cabinet des médailles. (D'après les *Annales archéologiques* de Didron.)

est de date un peu plus récente et on peut y observer déjà quelques changements dans le style. Quelques-uns l'attribuent au XIe ou au XIIe siècle, d'autres à la fin du XIIIe seulement; je pencherais plutôt pour la fin du XIe ou le commencement du XIIe. Au centre du triptyque est représentée la Crucifixion. La Vierge et

saint Jean sont debout aux côtés de la croix ; plus bas, près du piédestal, sont placés Constantin et Hélène, sous la forme de petits personnages qui n'ont que la moitié de la taille des figures sacrées. Tout en haut, au-dessus des bras de la croix, planent deux anges. Les volets latéraux sont occupés par dix médaillons, où s'encadrent des têtes de saints. Les artistes n'ont pas encore imaginé de placer sur la croix un Christ amaigri dont les membres sont tordus par les convulsions de l'agonie ; le corps à demi nu présente, au contraire, des proportions assez exactes, des détails assez justes dans le modelé. Les traditions de l'école du IXe et du Xe siècle ne sont donc pas encore abandonnées ; toutefois, dans les figures de la Vierge et de saint Jean, l'élégance, qui est fort grande, touche déjà au maniérisme et les proportions sont trop élancées. Ces tendances s'observent encore dans un autre ivoire qui représente l'Ascension du Christ. La composition, l'exécution n'ont plus autant d'ampleur ni de naturel, les détails sont trop fouillés, la finesse du travail est excessive. Mais ces défauts se dissimulent sous la grâce de l'ensemble, et les figures des deux anges qui volent en soutenant le médaillon du Christ sont du meilleur style [1].

Un ivoire conservé à Paris, au Cabinet des médailles, date certainement du XIe siècle. Sur un escabeau richement orné le Christ est debout, vêtu du costume antique, dont l'arrangement conserve encore les plis larges et souples de la bonne école. La figure est de proportions justes et, sous les draperies, se devine

1. Labarte, *Album*, pl. IX, attribue cet ivoire au IXe siècle ; c'est je crois, une date trop reculée.

FIG. 64. — LE CHRIST, ROMAIN ET EUDOXIE.

Ivoire du Cabinet des médailles. (Même recueil.)

un corps bien fait et vivant. La tête, encadrée par une chevelure aux longues boucles, est remarquable de beauté et de grandeur. Le Christ couronne l'empereur Romain Diogène (1068-1070) et l'impératrice Eudoxie placée à ses côtés; mais, grâce à l'escabeau placé sous ses pieds, il les domine, et l'ensemble de la scène présente une disposition pyramidale d'un effet très heureux. Ces figures offrent avec celle du Christ un contraste frappant; raides dans leurs riches vêtements brodés, elles ont les attitudes de convention qu'exigeait l'étiquette byzantine. Les têtes sont de véritables portraits : celle de Romain Diogène, qui cependant montra tant de courage, est molle et glabre comme celle d'un eunuque, tandis que les traits d'Eudoxie, bien dessinés, montrent une beauté intelligente qui s'accorde avec ce que l'histoire nous apprend d'elle.

Parmi les pièces d'ivoire de cette époque, beaucoup servirent à la reliure de manuscrits précieux, mais on appliquait ce système de décoration à des objets de tout genre, ainsi à des autels domestiques, comme celui qui est conservé au musée chrétien du Vatican; ou à des coffrets sacrés, comme ceux qui se trouvent à Cortone et à Sens. Le coffret de Cortone a l'avantage d'être daté : il fut donné à un monastère par un des clercs de Sainte-Sophie, sous le règne de Nicéphore Phocas (963-969). Le coffret de Sens offre toute une longue série de bas-reliefs qui représentent des scènes de l'histoire de David et de Joseph. On y retrouve aussi ces motifs orientaux qui ont déjà été signalés sur les dalles de cette époque.

Les œuvres de l'ivoirerie n'étaient pas exclusivement réservées aux églises. Bien que la plupart de

celles que nous connaissons soient décorées de sujets religieux, on en peut citer cependant qui n'ont point ce caractère. La collection Basilewsky, si riche en monuments du moyen âge, possède plusieurs coffrets de ce

FIG. 65. — COFFRET DE SENS.

(Détail.)

genre ; sur le plus important sont sculptés des guerriers, dont quelques-uns portent le costume asiatique. On a supposé qu'on pouvait y voir un souvenir des victoires remportées au delà de l'Euphrate par Basile le Macédonien, en 872. S'il est difficile d'admettre une date si précise, tout au moins doit-on y reconnaître une œuvre du IXe ou du Xe siècle [1].

1. *Collection Basilewsky*, pl. VIII et IX, et p. 39.

Quand il s'agit de ces monuments, les dates qu'on peut proposer sont toujours hypothétiques ; celles-là seules méritent d'être acceptées avec une entière confiance qui sont attestées par une inscription authentique. Si je me suis parfois écarté des dates que d'autres avaient fixées, je dois ajouter que celles que j'adopte n'ont qu'une valeur très relative. De fort savants écrivains se laissent aussi entraîner à accorder à l'art byzantin des monuments dont l'origine est incertaine. On ne saurait se montrer trop prudent dans ces attributions. Ces réserves faites, les œuvres vraiment byzantines sont toujours assez nombreuses pour prouver combien furent prospères ces ateliers d'ivoiriers qui travaillèrent du IXe au XIIIe siècle. Si on y peut démêler vers la fin des signes de décadence, encore cette décadence est-elle pleine d'intérêt.

Les artistes de cette époque savaient travailler avec beaucoup d'habileté les pierres fines. Un des exemples les plus intéressants que j'en connaisse est une coupe en ophite, conservée au mont Athos, et dont je ne puis malheureusement donner un dessin. Au centre est représentée la Vierge orante ; l'Enfant Jésus est placé sur sa poitrine et comme retenu dans les plis de son vêtement. De chaque côté de la Vierge se tient un ange qui l'encense. Tout autour, dans une bande circulaire, se développe une procession ; chacun des personnages qui la composent est isolé dans une petite arcade : des anges portent des encensoirs, des flambeaux, des pains sacrés ; le Christ, en costume épiscopal, figure au commencement et à la fin du cortège. Au centre est placé un autel surmonté d'un petit dôme. Dans une seconde

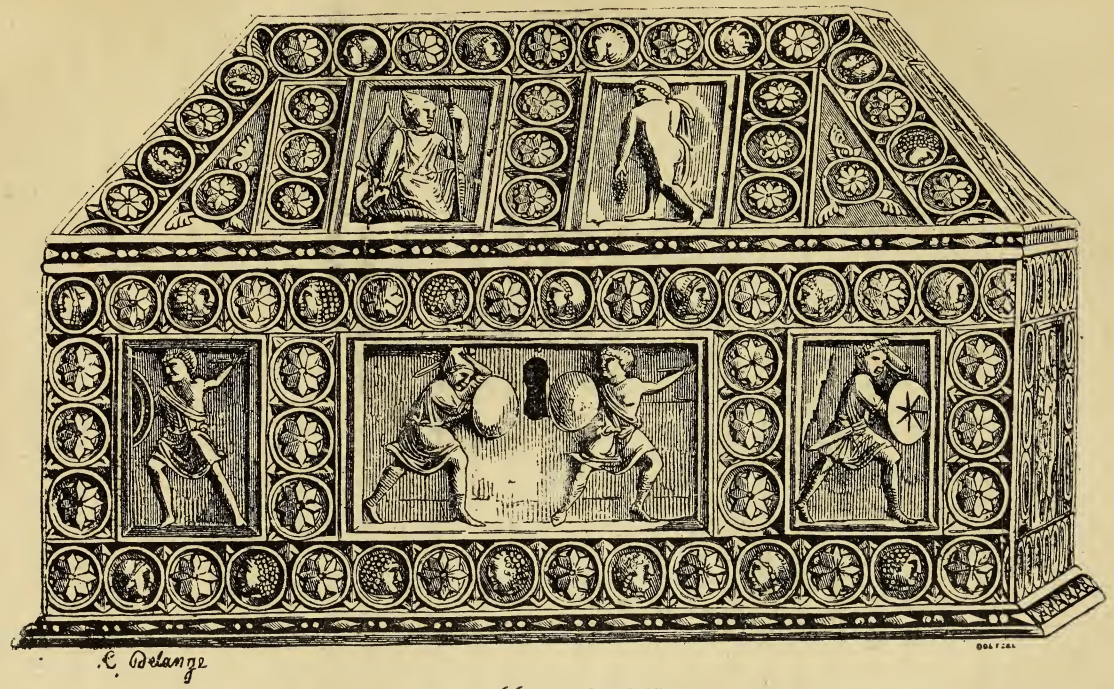


FIG. 66. — COFFRET.

(Collection Basilewsky.)

bande circulaire, qui enveloppe la première, le centre de la composition est encore occupé par un autel. De chaque côté se tient un ange prosterné et adorant; le reste de la bande est rempli par les apôtres, représentés dans la même attitude que les anges. Cette œuvre offre de curieuses analogies avec diverses compositions qu'on rencontre souvent dans les églises byzantines, telles que la Divine Liturgie et les vingt-quatre stations de la Mère de Dieu : ici encore, on surprend le travail de formation de l'iconographie grecque, telle qu'elle s'est maintenue depuis. Or la date de cette coupe peut être fixée, grâce à une inscription placée sur la monture en argent doré qui en orne le bord : « Don de Pulchérie Auguste ». Ce n'est point ici de Pulchérie, sœur de Théodose II, qu'il peut être question, mais de Pulchérie, sœur de Romain III (1028-1034). Le travail très fin, l'élégance des draperies s'accordent d'ailleurs avec cette date.

Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale et le musée du Louvre possèdent un certain nombre de camées byzantins. Tous sont décorés de sujets religieux. Un des plus beaux représente le Christ entre deux saints guerriers, saint Georges et saint Démétrius [1]. Ainsi, tandis que l'art de tailler les pierres fines semblait s'être perdu en Occident, en Orient il se maintenait encore. Cependant, s'il faut en croire Labarte, il y aurait disparu dès la fin de la période que nous étudions. « Les camées byzantins, dit-il, sont presque tous antérieurs au XIe siècle; il y en a quelques-uns de cette époque où a commencé pour l'art byzantin l'ère de la

1. Chabouillet, *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale.*

décadence; nous n'en connaissons pas d'une date posté-

FIG. 67. — LA DORMITION DE LA VIERGE.
(Ivoire du Musée de Munich.)

rieure[1]. » Je ne vois pas sur quels faits on peut fonder cette chronologie si rigoureuse.

1. Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. Ier, p. 374.

Les Byzantins excellaient aussi dans l'art de fondre le bronze, et leurs écrivains parlent quelquefois d'œuvres de ce genre. Constantin Porphyrogénète décrit en détail les fontaines que Basile le Macédonien avait fait élever dans l'atrium de la nouvelle église ; le bronze s'y mariait au marbre et l'effet de l'ensemble devait être heureux et pittoresque. « Une de ces fontaines, dit-il, est en pierre sagarienne. Du centre de la base s'élève une pomme de pin percée de trous. Au-dessus, sur la corniche qui fait le tour du bassin, sont placés des coqs, des boucs et des béliers en bronze fondu qui lancent l'eau par des tuyaux [1]. »

Le bronze servait à la décoration du mobilier ecclésiastique. C'est ce que montre toute une série d'objets conservés au musée chrétien du Vatican, tels que des croix où est représentée la Crucifixion, ou des plaques ornées d'images de saints et qui autrefois devaient être fixées sur des coffrets et des reliquaires [2]. Dans les autres collections, ces objets sont, je crois, assez rares. Je signalerai une plaque de bronze du musée de Lyon qui est encore inédite et qui provient d'Athènes ; la Vierge y est représentée tenant l'Enfant Jésus.

Les ateliers de fondeurs de l'empire grec durent surtout leur réputation aux portes qu'ils exécutèrent pour les églises. La porte de bronze de Sainte-Sophie de Constantinople, antérieure à l'époque qui nous occupe, subsiste encore [3]. La décoration en est du reste assez

1. *Vie de Basile le Macédonien*, ch. LXXXV.

2. Barbier de Montault, *la Bibliothèque Vaticane*, p. 114, 115.

3. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Konstantinopel*, pl. XIX.

simple et consiste en croix, en feuilles de vigne et en motifs ornementaux. Au xe siècle, l'empereur Constantin Porphyrogénète avait exécuté lui-même, pour le chrysotriclinium du palais, des portes d'argent avec les images du Christ et de la Vierge. Au xie siècle, l'activité des ateliers byzantins est attestée par toute une série de travaux importants qui leur furent commandés par des Italiens. Les grandes villes italiennes avaient des comptoirs en Orient; quelques-unes, comme Venise et Amalfi, étaient en relations politiques et commerciales avec Byzance. Parmi les premières familles d'Amalfi brillait alors celle du comte Mauro : deux de ses membres furent surtout célèbres, Maurus et son fils Pantaleo. Tous deux étaient en rapports suivis avec Constantinople, ils y possédaient une riche maison et avaient reçu le titre de patrice et consul; Pantaleo joua un rôle politique et soutint la cause des empereurs grecs contre les Normands [1]. En 1066, il donna au dôme d'Amalfi des portes de bronze, exécutées à Constantinople, et où sont représentés, dans les quatre grands compartiments du centre, le Christ, la Vierge, saint Pierre et saint André. Quand Léon, abbé du Mont-Cassin, les vit, elles lui plurent tellement qu'il envoya à Constantinople les mesures des portes de son église. Pantaleo contribua encore à cette dépense, mais les portes du Mont-Cassin ne présentent point de figures : on y plaça des inscriptions qui énumèrent les possessions de l'abbaye. En 1076, il donna à l'église de Sant-Angelo in monte Gargano des portes dont la déco-

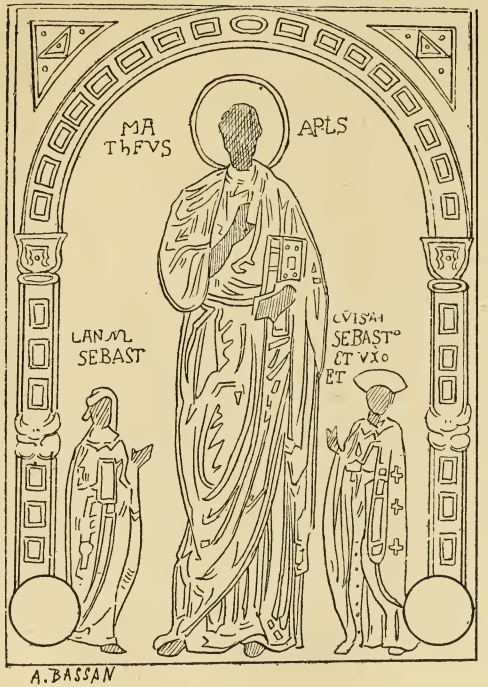
1. Heyd, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, 1879, t. Ier, p. 112.

ration est beaucoup plus intéressante pour l'histoire de l'art; celles de l'église du Saint-Sauveur d'Atrani furent dues, en 1087, à la libéralité de son fils, qui portait le même nom que lui. A son tour, Robert Guiscard, après s'être emparé de Salerne (1077), offrit au dôme de cette ville des portes qui ont la même origine. On y voit, aux côtés de saint Mathieu, les figures de Robert Guiscard, de sa femme, et du protosebastos Landulf Botromiles, qu'une inscription indique comme le fondateur de l'église [1].

Je passe rapidement sur toutes ces œuvres pour arriver à la plus importante de toutes, les portes de l'église de Saint-Paul hors les Murs, à Rome. Ici encore, des inscriptions font connaître avec certitude la date et l'origine. Elles furent commandées par l'abbé de Saint-Paul, Hildebrand, le futur Grégoire VII, et exécutées à Constantinople en 1070 par un artiste du nom de Stauracios; Pantaleo se chargea des frais. On a cru souvent qu'elles avaient disparu en 1823, lors du grand incendie qui dévasta Saint-Paul hors les Murs; mais elles ont survécu, bien que fort maltraitées. On ne les a point remises à leur ancienne place, mais on les a reconstituées dans un des vestibules de l'église.

Les sujets traités sont de ceux que nous avons signalés déjà bien des fois : des événements de la vie du Christ, des scènes de martyre, des figures de prophètes et de saints, des inscriptions y remplissent cinquante-

1. Ces portes byzantines du sud de l'Italie ont été reproduites dans les ouvrages de Schulz, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Sud-Italien,* 1840; et Huillard-Bréholles, *Monuments de l'histoire des Normands dans le sud de l'Italie,* 1844.



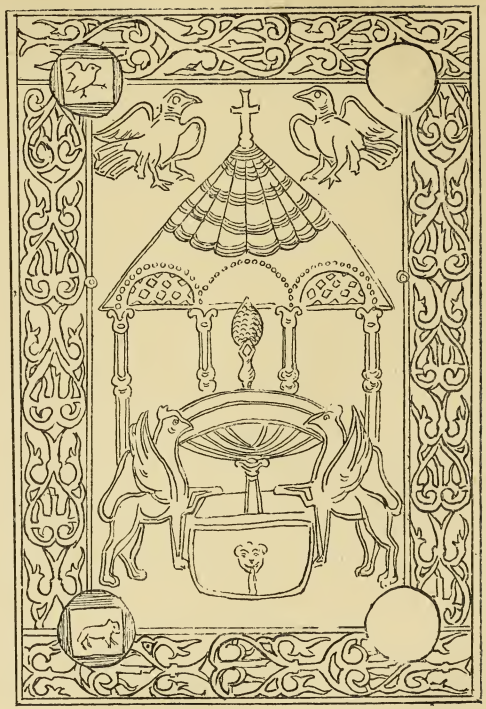


FIG. 68. — PORTE DE BRONZE DE SALERNE.

quatre compartiments. Le style porte les traces de cette recherche qui distinguait les œuvres de la fin du XIe siècle de celles du IXe et du Xe siècle; les proportions ne sont plus assez observées, les figures s'amaigrissent. Mais ce qui attire surtout l'attention, ici comme dans la plupart de ces œuvres, c'est la technique même qui a été employée : on se trouve en présence non point de bas-reliefs, mais de plaques de bronze damasquinées. Sur le fond de métal l'artiste a dessiné en creux les traits des figures, les plis des vêtements, puis, dans les sillons ainsi ménagés, il a inséré des fils d'argent et d'or. Les têtes, les pieds, les mains étaient en émail. Malheureusement cette décoration, si riche et si compliquée, a fort souffert; longtemps avant l'incendie de 1823, les matières précieuses avaient tenté l'avidité des voleurs[1].

Les mêmes procédés et le même style se retrouvent à une des portes de Saint-Marc de Venise qui, d'après une hypothèse qui peut paraître vraisemblable, daterait d'une époque (vers 1085) où Alexis Comnène voulut prouver sa reconnaissance aux Vénitiens. Mais alors les arts allaient renaître en Italie : aussi, pour les deux portes qui accompagnent la première, les Vénitiens n'eurent point recours aux ateliers orientaux, ils s'adressèrent à des artistes indigènes qui imitèrent les modèles byzantins. Il en fut de même dans le sud et dans le centre de l'Italie, où, dès le XIe siècle, les portes d'églises de Ravello, de Trani, de Monreale, de Pise, de Lucques sont

1. Les portes de Saint-Paul ont été publiées, avant l'incendie, par d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, t. IV, pl. XIII à XX.

FIG. 69. — DÉTAILS DES PORTES DE BRONZE DE SAINT-PAUL HORS LES MURS.

des œuvres italiennes, dont les auteurs sont souvent connus et se dégagent de l'imitation des Byzantins.

Les travaux dont il vient d'être question se rattachent moins à la sculpture qu'à l'orfèvrerie. L'art de mettre en œuvre les métaux précieux, si développé déjà avant le VIIIe siècle, était toujours aussi apprécié. On l'appliquait au mobilier civil comme aux objets du culte religieux : les églises, les palais impériaux, les maisons des riches regorgeaient de pièces d'orfèvrerie. Rien n'est plus périssable que de pareilles œuvres, car le prix des matériaux qui les composent en compromet la durée. Trop de conquêtes successives ont dévasté l'empire byzantin pour qu'elles aient pu échapper en grand nombre à la cupidité des vainqueurs. Heureusement, parmi ceux-ci il s'en trouva parfois qui depuis longtemps admiraient les travaux des orfèvres byzantins, qui même avaient déjà fait appel à leur talent. Tout ne fut donc pas détruit, mais aujourd'hui c'est par les trésors de quelques églises d'Occident qu'on peut le mieux se faire une idée de cette partie de la décoration des églises grecques.

L'orfèvrerie civile fut moins heureuse. On verra dans le chapitre suivant avec quelle brutale rapacité les Latins saisirent et brisèrent tout ce qui dans les palais leur paraissait précieux : les objets d'or, d'argent, de bronze se transformèrent en monnaie. Sur ces œuvres on n'a guère d'autres données que les descriptions consacrées par les auteurs byzantins aux magnificences du palais impérial. Il a été question déjà de ces pièces d'orfèvrerie qui décoraient le grand triclinium de la Magnaure et qui étaient destinées à donner

aux étrangers une idée imposante de la richesse et de l'habileté des Byzantins : ici, des arbres d'or couverts

FIG 70. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.

Plaque en or. (Musée du Louvre.)

d'oiseaux qui chantent; là, des lions en or qui se dressent en rugissant. C'était sous le règne de Théophile l'Iconoclaste que le chef des ateliers impériaux

d'orfèvrerie avait exécuté ces merveilles; les contemporains en parlent comme d'un illustre savant; d'ailleurs il était parent du patriarche et comptait parmi les personnages de la cour[1]. On voit par là quelle considération s'attachait à cette branche de l'art. Il serait sans intérêt d'énumérer tous ces trônes, toutes ces couronnes, tous ces meubles en or qu'à de certains jours on exposait dans les salles du palais; mieux vaut s'occuper d'œuvres dont il est loisible d'apprécier encore la valeur artistique.

Celles qui nous restent peuvent se diviser en deux grandes catégories : les bas-reliefs d'or et d'argent exécutés par la fonte ou par le travail au repoussé, et, d'autre part, les émaux où le charme des couleurs vient s'ajouter aux qualités du style et à la richesse de la matière.

Parmi les bas-reliefs une plaque d'or, conservée au musée du Louvre, montre quel était le goût des orfèvres byzantins du IXe ou du Xe siècle. Le sujet traité est emprunté à l'évangile; assis près du tombeau du Christ, un ange annonce aux saintes femmes que le Sauveur est ressuscité.

C'est surtout à Venise, dans le trésor de Saint-Marc, qu'on peut juger de l'éclat avec lequel se développait alors cet art. Venise, sans cesse en relations avec l'Orient, achetait à Constantinople les plus belles pièces du mobilier religieux dont elle ornait sa cathédrale. Souvent elle en recevait, à titre de présents, des empereurs qui désiraient s'assurer son alliance. Plus tard,

1. Theophanes Contin., éd. de Bonn, p. 793.

lors de la quatrième croisade, elle put encore s'enrichir en dépouillant les églises de Constantinople. Précieusement gardées, la plupart de ces œuvres sont parvenues jusqu'à nous[1]. Sur presque toutes, les tons variés de l'émail rehaussent la splendeur de l'or et de l'argent, mais il en est une qui se distingue par sa beauté et sa richesse : c'est la célèbre Pala d'Oro, qui sert maintenant de retable au grand autel de Saint-Marc.

La Pala d'Oro a été l'objet de bien des descriptions, mais aussi de vives controverses. On ne peut y voir une œuvre homogène, exécutée tout entière à une même époque : elle se compose de parties qui diffèrent par la date et par le style. Sur ce point tous les savants sont d'accord, mais ils cessent de s'entendre quand il s'agit de déterminer l'âge de ces diverses parties.

Pour se faire quelque idée de l'ensemble du monument, il faut recourir à la description de Labarte, qui l'a étudié à plusieurs reprises et dans de meilleures conditions qu'on ne peut le faire aujourd'hui. « L'ensemble de la Pala d'Oro a la forme d'un rectangle dont la base est de $3^{m},15$ environ et la hauteur de $2^{m},10$ environ. Elle renferme, encadrés dans de larges bordures, chargées de pierres fines et de médaillons ciselés, quatre-vingt-trois tableaux ou figures d'émail, qui se détachent sur un fond d'or, et qui sont tous cantonnés, soit par des colonnettes, soit par des pilastres enrichis de perles et de pierres fines. Les tympans des arcs qui

1. Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. II et III; Julien Durand, *Trésor de l'église Saint-Marc*, 1862.

surmontent les tableaux ou les figures, et tous les champs qui peuvent se trouver entre les émaux, sont couverts d'une prodigieuse quantité de pierres fines, de perles d'une grande valeur (treize cent trente-neuf pierres et plus de douze cents perles) et de petits médaillons d'émail... Cet ensemble est d'un éclat merveilleux et d'une richesse qu'on ne rencontre dans aucun autre monument d'orfèvrerie. »

Les encadrements, les espaces laissés libres entre les émaux ont été souvent restaurés et sont en bien des endroits de style italien. Les émaux, à l'exception d'un fort petit nombre, sont certainement byzantins. Ils se répartissent en deux groupes, ou plutôt en deux tableaux superposés. Dans le tableau supérieur, le centre est formé par un grand médaillon sur lequel se détache en pied l'archange saint Michel. Des deux côtés se groupent six compositions : l'Entrée du Christ à Jérusalem, la Crucifixion, la Descente du Christ aux enfers, l'Ascension, la Pentecôte, la Dormition de la Vierge.

La partie inférieure, beaucoup plus développée en hauteur, présente au centre l'image du Christ assis sur le trône. Autour, quatre petits médaillons sont occupés par les évangélistes. Sur les côtés, au-dessus et au-dessous, de nombreuses figures d'anges et de saints escortent le Sauveur et forment la cour céleste. Enfin, dans la bordure supérieure et dans les bordures latérales, se déroulent des scènes évangéliques et des épisodes de la vie de saint Marc.

Par le style, par la finesse de l'exécution, ces émaux rappellent tout ce qui a été dit déjà des autres œuvres

de l'art byzantin; pourtant ils n'ont pas tous même valeur. On sent que plusieurs artistes y ont travaillé qui n'étaient point contemporains les uns des autres. D'après une ancienne tradition, que confirment quelques passages des vieux chroniqueurs vénitiens, le doge Orseolo aurait fait venir de Constantinople, en 976, un devant d'autel magnifique qui, dans la suite, aurait été dressé sur l'autel même et serait devenu la Pala d'Oro. Si l'on s'en rapporte à des inscriptions placées sur le monument même, cette transformation pourrait être attribuée au doge Ordelafo Faliero, et en même temps il aurait ajouté de nouvelles plaques à celles qui existaient déjà (1105). Enfin, en 1209 et en 1345, la Pala fut encore restaurée et enrichie de nouvelles gemmes [1]. L'intervention d'Ordelafo Faliero est attestée par un autre témoignage : au-dessous du médaillon du Christ se trouve placée la Vierge ; elle est entourée, d'un côté, par l'impératrice Irène, femme d'Alexis Comnène, qui vécut à la fin du XIe siècle et au commencement du XIIe siècle ; de l'autre, par Ordelafo Faliero lui-même, vêtu du costume des hauts dignitaires de la cour de Byzance.

Dans ce mélange d'émaux d'époques diverses on a essayé de déterminer les parties les plus anciennes ; Labarte croit les reconnaître dans les médaillons du Christ et de saint Michel, dans les compositions de la partie supérieure, dans six figures d'archanges et six figures de prophètes de la partie inférieure ; mais cette

1. Ces diverses restaurations ont eu pour conséquence d'intervertir l'ordre primitif et logique de plusieurs émaux.

opinion n'est pas admise de tous, et d'ailleurs il me paraît presque impossible qu'on arrive jamais à une solution certaine. Seuls, des inventaires détaillés du XIe et du XIIIe siècle pourraient substituer aux hypothèses contradictoires des arguments solides.

Les détails que nous avons donnés sur ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie byzantine dispenseront d'insister longuement sur les autres monuments de ce genre que contient le trésor de Saint-Marc. Encore Venise n'a-t-elle conservé qu'une partie de ce qu'elle possédait autrefois; dans plusieurs autres églises existaient des retables byzantins qui ont disparu. Ailleurs, si on ne trouve point réunies en un même lieu tant de pièces précieuses, de belles œuvres de l'orfèvrerie byzantine méritent pourtant de fixer l'attention. Tel est, par exemple, le reliquaire de Limbourg, qui offre ce grand intérêt qu'on en connaît avec certitude la date et la provenance [1]. Une inscription grecque indique en effet qu'il fut exécuté sur l'ordre des empereurs Constantin et Romain, c'est-à-dire entre 948 et 959. Le reliquaire a la forme d'un coffret; le centre du couvercle et l'intérieur de la boîte sont décorés d'émaux, dont l'encadrement est orné de perles et de pierres précieuses. Les plus beaux sont ceux du couvercle. Assis sur un trône, le Christ est entouré de la Vierge, de saint Jean-Baptiste et de deux anges. Les douze apôtres sont disposés dans une rangée supérieure et dans une rangée inférieure. « Les divers personnages figurés sur ce reli-

1. Ernst aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII*, 1866.

quaire, dit un des archéologues qui l'ont le mieux étudié, sont nobles et beaux. Conformément au caractère

FIG. 71. — ÉMAUX DU RELIQUAIRE DE LIMBOURG.

(Didron, *Annales archéologiques*.)

de l'art d'alors, leur attitude est grave; elle offre un peu de rudesse et de raideur; mais, en examinant de près

ces figurines, on y voit une telle délicatesse de formes qu'elles rappellent les ouvrages de l'antiquité. Le jet des draperies peut rivaliser avec l'exécution classique [1]. » Malheureusement, un dessin, si exact qu'il soit, ne saurait donner une juste idée de ces œuvres, puisqu'il supprime le coloris qui en fait le charme.

La couronne dite de Saint-Étienne, conservée à Bude, est moins ancienne, ainsi que l'indiquent les figures de Michel Ducas (1071-1078) et de son frère Constantin, reproduites sur deux des plaques d'émail. Des images du Christ, des archanges et de divers saints en décorent le pourtour. Ce sont encore des sujets du même genre, mêlés à quelques compositions plus développées, qui se voient sur un reliquaire byzantin conservé également en Hongrie, dans la ville de Gran. La France possède aussi un certain nombre d'émaux byzantins, mais de moindre importance ou de date moins sûre. Obligé de choisir entre des œuvres nombreuses, j'ai dû me contenter de signaler rapidement les plus belles.

La fabrication des riches étoffes, si florissante déjà dans la période antérieure, s'était encore développée [2]. Il est sans cesse question, au moyen âge, des tissus brodés ou brochés que multipliait l'industrie byzantine. L'introduction de la culture de la soie dans l'empire avait fourni en plus grande abondance aux artisans les matières premières sur lesquelles s'exerçaient leur habileté et leur goût. Aussi n'était-ce point seulement à

1. *Annales archéologiques*, t. XVII, 6e livraison.

2. Voy. les ouvrages déjà cités de Fr. Michel, de Cahier et Martin, etc.

Constantinople qu'existaient des manufactures d'étoffes de luxe : celles de la Thessalie, de la Grèce propre, de Chypre étaient célèbres. Il est vrai que, dans la capitale même, les ateliers impériaux avaient le monopole de certains tissus plus précieux que les autres ; on ne les livrait point au commerce, et la police veillait à ce qu'on n'en exportât pas sans autorisation. Liutprand, en 968, bien qu'il fût ambassadeur d'Othon, ne put emporter des étoffes qu'il avait achetées à Constantinople, mais il faisait remarquer aux agents qui les confisquaient que les Vénitiens et les Amalfitains se chargeaient d'en approvisionner l'Occident[1]. En effet, on y connaissait des étoffes grecques auxquelles on donnait le nom d'*impériales,* et qui étaient fort appréciées[2]. Quand les empereurs voulaient faire un riche présent aux rois, aux princes, aux évêques, aux abbés d'Occident, ils leur donnaient quelques-uns des plus beaux tissus de leurs manufactures[3]. C'est ainsi que la France, en pareille circonstance, offre aujourd'hui des tapisseries des Gobelins ou des vases de Sèvres.

D'ailleurs, cette défense d'exporter ne s'étendait point à tous les produits des ateliers byzantins ; aussi les étoffes de soie, les tissus historiés étaient-ils un des principaux objets du commerce avec l'Occident. Nos poèmes du moyen âge les mentionnent souvent et en indiquent la provenance ; ils distinguent même entre les diverses régions où florissait cette industrie[4]. Les

1. Liutprandi, *Legatio,* c. 63 et suiv.
2. Fr. Michel, t. Ier, p. 354 et suiv.
3. *Ibid.*, p. 7, 14, 64, 186 et suiv., 309 et suiv.
4. *Ibid.*, p. 240, 250, 306 et suiv., 330, 332 et suiv.

croisades et la fondation de l'empire latin de Constantinople, si funeste à l'art byzantin, contribuèrent à la

FIG 72. — DALMATIQUE IMPÉRIALE.

(Didron, *Annales archéologiques.*)

décadence de ces manufactures. Avant déjà, dès le milieu du XIIe siècle, Roger, roi de Sicile, enlevait les ouvriers

des ateliers de Corinthe, de Thèbes, d'Athènes, et les établissait à Palerme[1].

Depuis le VIe siècle, la décoration de ces tissus

FIG. 73. — TISSU HISTORIÉ DE BAMBERG.

(Glorification d'un empereur byzantin.)

n'avait point changé, et on y employait tantôt des motifs de l'ornementation orientale, tantôt des sujets religieux ou historiques. La dalmatique impériale, conser-

1. Otto de Freisingen, *De Gestis Frederici I*, I, 33.

vée dans le trésor de Saint-Pierre de Rome, est le plus remarquable exemple qu'on puisse citer de l'habileté des artisans byzantins. Sur un fond bleu, quatre dessins brodés en or et en soie reproduisent les compositions suivantes : sur le dos, la Transfiguration; sur l'épaulière droite et sur l'épaulière gauche, le Christ donnant la communion aux apôtres sous les espèces du pain et du vin; sur le devant, le Triomphe du Christ, vaste scène symbolique où figurent cinquante-quatre personnages : évangélistes, patriarches, saints, qui se groupent autour du Sauveur, entouré de la Vierge et de saint Jean. Les inscriptions grecques brodées sur cette dalmatique en indiquent la provenance; la date en est moins certaine, car la tradition qui l'attribue à Léon III ne repose sur aucun témoignage sérieux. La beauté de certaines figures rappelle les meilleures œuvres des peintres du xe et du xie siècle.

C'est encore aux manufactures de Byzance qu'il faut attribuer un morceau d'étoffe où se voit un empereur à cheval à qui une femme présente une couronne, une autre un casque. Tous les détails du costume et du style sont grecs [1]. Comme ce débris de tissu a été trouvé dans la tombe de Gunther, évêque de Bamberg (1057-1065), la date extrême en est du moins fixée. L'ensemble est fort décoratif, mais les figures sont déjà trop longues, un peu gauches dans leurs mouvements, et le cheval a l'air taillé dans le bois.

Enfin la céramique, la verrerie étaient florissantes,

1. Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie,* t. II. Le P. Cahier veut reconnaître dans ces deux femmes l'ancienne et la nouvelle Rome.

et, pendant plusieurs siècles, ce fut de là encore que l'Occident tira les beaux vases et les belles coupes. Sur ce point, le moine Théophile, dans son *Traité des di-*

FIG. 74. — DALLE SCULPTÉE BYZANTINE.

vers arts, rend pleine justice aux Grecs ses contemporains. Possédons-nous encore quelques-unes de ces œuvres fragiles? Labarte croit pouvoir l'affirmer : d'après lui, on aurait souvent confondu les faïences byzantines avec les faïences hispano-arabes, et les verres byzantins avec les verres de Venise. Dans quelques-

unes de nos grandes collections, il signale des pièces qu'il veut restituer aux Grecs ; tels sont, par exemple, de grands plats décorés d'aigles héraldiques [1].

De cette revue rapide des arts à cette époque se dégage cependant une impression générale. Dans la plupart de leurs œuvres, quelle qu'en soit la matière ou l'importance, les Grecs montrent alors le sentiment du goût et de l'élégance. Entre les figures des mosaïques et des miniatures et celles qui décorent les émaux ou les tissus, on ne saisit point de différence de style : les procédés seuls varient, mais les types sont conçus dans le même esprit, et de part et d'autre l'habileté est souvent aussi grande. Or n'est-ce point là le propre des époques vraiment artistiques?

1. *Histoire des arts industriels,* t. IV; Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques.*

FIG. 75. — LE DÉPART POUR LA CHASSE.

Miniature d'un manuscrit du XVe siècle. (Bibliothèque nationale.)

LIVRE IV

L'ART BYZANTIN DEPUIS LES CROISADES

CHAPITRE PREMIER

INFLUENCE DES CROISADES SUR L'ART BYZANTIN. LA RUINE DE CONSTANTINOPLE.

Au XIe siècle, toute une série de graves événements précipitèrent la décadence de l'empire byzantin et, par suite, amenèrent l'affaiblissement des arts. La famille macédonienne disparut; ce ne fut qu'avec peine et après bien des troubles qu'une nouvelle dynastie, celle des Comnènes, parvint à s'assurer la possession du pouvoir. En Asie, de nouveaux envahisseurs, les Turcs Seldjoucides, faisaient de rapides progrès. Alors com-

mencèrent les croisades, et l'Occident latin se précipita sur l'Orient grec. Venait-il le défendre? Les historiens byzantins ne sont pas de cet avis et voient dans les croisés des adversaires bien plutôt que des alliés. Si parfois ils exagèrent, cependant il est juste de reconnaître que les Latins n'eurent aucun souci des intérêts de l'empire, et qu'ils contribuèrent plutôt à le désorganiser et à le dépouiller. D'ailleurs, entre les Occidentaux et les Orientaux, les dissidences religieuses empêchaient toute union durable : lors de la première croisade, un demi-siècle ne s'était pas écoulé depuis que l'Église de Constantinople avait rayé de ses diptyques le nom du pape, et que les légats romains avaient déposé sur l'autel de Sainte-Sophie une sentence d'excommunication contre le patriarche Michel Cerularius (1054).

Aussi, de ce rapprochement entre les deux grandes parties du monde chrétien, la civilisation grecque ne retira nul avantage; tous les profits furent pour l'Occident, où pénétrèrent de nouvelles influences artistiques. Cependant on put croire quelque temps que, à Jérusalem, s'accomplirait une sorte de fusion entre les éléments d'origine diverse : la cour des successeurs de Godefroi de Bouillon avait, par quelques côtés, une physionomie gréco-latine; des artistes byzantins s'y rencontraient à côté des artistes venus de l'Occident; souvent ils travaillaient ensemble et se faisaient des emprunts réciproques.

Quand les croisés s'emparèrent de Jérusalem, la plupart des édifices chrétiens avaient disparu, ou il n'en restait que des ruines. Jusqu'au moment où la

ville leur fut enlevée, en 1187, ils y multiplièrent les églises et les monastères. Ces constructions sont l'œuvre de maîtres latins et ne se rattachent point au système d'architecture qui, au XIe siècle, était en usage dans l'empire byzantin; si par quelques traits elles rappellent certains édifices orientaux, ce sont ceux qui, au Ve et au VIe siècle, s'élevèrent en Syrie [1], mais modifiés et transformés en Occident. Entre les églises de terre sainte, qui datent des croisés, et celles qui, à la même époque, furent bâties sur les rives de la Seine, l'œil ne découvre aucune différence essentielle. Mais, quand il s'agit de décorer ces monuments de style latin, souvent on fait appel aux Grecs. Ce fut l'un d'eux, Éphrem, qui, en 1169, sous le règne d'Amaury, par l'ordre de Manuel Comnène, exécuta les mosaïques de l'église de la Nativité, à Bethléem. Au temps où elles étaient entières, elles formaient le long des parois tout un cycle de sujets qui correspondaient à ceux qu'on voit aujourd'hui encore dans les églises d'Orient. Malheureusement, de cet ensemble décoratif, grec par le style comme par les compositions, il ne reste plus aujourd'hui que des fragments : quelques figures d'anges, deux ou trois scènes empruntées aux Évangiles, des représentations relatives à l'histoire des conciles, des motifs d'ornements [2]. Les mosaïques de Bethléem n'é-

1. Voy. plus bas, p. 312.

2. Sur ces mosaïques et sur les édifices de la Terre Sainte, voy. De Vogüé, *Les Églises de la Terre Sainte*, 1860. « Les figures ont du mouvement, de la naïveté et ne manquent pas d'une certaine grandeur : elles sont fort supérieures aux peintures romanes du XIIe siècle. » M. de Vogüé y reconnaît cependant une certaine influence latine.

taient point un fait isolé : le moine grec Phocas, visitant Jérusalem en 1177, en signale dans d'autres églises, et celles du Saint-Sépulcre, dont il ne reste plus que de faibles débris, existaient encore en grande partie au XVIIe siècle.

Cette collaboration des Grecs et des Latins se retrouve sur d'autres œuvres. Pour n'en citer qu'un exemple, elle est sensible sur un ivoire qui fut exécuté en Palestine pour la princesse Melisende : les costumes y sont tantôt latins, tantôt grecs, et les deux styles s'y mêlent[1].

L'alliance serait-elle devenue plus étroite, le royaume de Jérusalem aurait-il servi de centre à un art tout ensemble mixte et original[2]? Sa durée fut trop courte; et, bientôt après, c'était la capitale même de l'empire qui devenait le but des entreprises des croisés.

En 1203, quand les Latins arrivèrent devant Constantinople, la splendeur de cette ville, où depuis tant de siècles les monuments se multipliaient et se pressaient les uns sur les autres, frappa leur esprit de stupeur. « Or vous pouvez savoir qu'ils regardèrent beaucoup Constantinople ceux qui ne l'avaient jamais vue; car ils ne pouvaient penser qu'il pût être en tout le monde une si riche ville, quand ils virent ces hauts murs et ces riches tours dont elle était close tout entour à la ronde, et ces riches palais et ces hautes églises, dont il y avait tant

1. Cahier et Martin, *Nouveaux Mélanges d'archéologie,* t. II.

2. On trouvera d'intéressants détails sur ce mélange des deux civilisations grecque et latine et sur l'influence qu'en ressentirent les arts dans l'ouvrage que vient de publier M. Rey *Les Colonies franques de Syrie aux* XIIe *et* XIIIe *siècles*, 1883.

FIG. 76. — IVOIRE DE MELISENDE.

(British Museum.)

que nul ne le pût croire, s'il ne l'eût vu de ses yeux, et la longueur et la largeur de la ville, qui entre toutes les autres était souveraine. Et sachez qu'il n'y eut homme si hardi à qui la chair ne frémit[1]. » Mais bientôt commencèrent les désastres; toute une série d'incendies consumèrent une partie de la ville; « les barons de l'armée en furent bien tristes, et eurent grande pitié de voir ces belles églises et ces riches palais s'effondrer et s'abîmer; et ces grandes rues marchandes brûler à feu ardent »; et, en une seule fois, « il y eut plus de maisons brûlées qu'il n'y en a dans les trois plus grandes cités du royaume de France. »

Ce fut bien pis quand les croisés s'emparèrent enfin de la ville. Toutes ces merveilles qui s'entassaient dans les trésors des palais et des églises furent pillées. A Sainte-Sophie, l'autel, orné d'émaux et de pierres précieuses, fut brisé en morceaux que se disputaient les soldats; l'ambon, l'iconostase furent dépouillés de leurs revêtements d'or et d'argent. Les soudards faisaient entrer jusque dans l'église les mulets qu'ils chargeaient du butin sacré, tandis que, sur le trône du patriarche, chantait et dansait une femme de mauvaise vie. Les images du Christ et des saints n'étaient même pas respectées; on s'en servait comme d'escabeaux. On ne s'arrêta point là; on viola les tombes impériales aux Saints-Apôtres pour les dépouiller de leurs richesses. Enfin, les chefs-d'œuvre de l'art antique, enlevés dans tout le monde grec afin d'orner Constantinople, ne trouvèrent point grâce devant la

1. Villehardouin, éd. de Wailly, ch. CXXVIII.

cupidité des croisés : les statues de bronze furent jetées à la fournaise et se transformèrent en gros sous. Qui peut dire tout ce que ce désastre a dérobé à notre admiration? Les Byzantins y perdirent eux-mêmes ces modèles dont ils s'étaient plus d'une fois inspirés et dont la vue avait tant contribué à entretenir chez eux le culte du beau. Un Grec qui a décrit ces sauvages déprédations, Nicétas Choniata, pleure sur la ruine de ces œuvres que n'a pu préserver la grâce de leurs formes; il maudit les croisés, et, s'adressant à Constantinople elle-même : « O ville! œil de toutes les villes, célèbre dans le monde entier, mère des Églises, centre des sciences et des arts... mère féconde, jadis vêtue de la pourpre impériale, maintenant couverte de haillons souillés et privée de tes enfants! Toi, qui naguère étais placée sur un trône élevé, dont la démarche était superbe, le visage auguste, la stature magnifique, te voilà humiliée et abattue; tes vêtements précieux sont lacérés, l'éclat de tes yeux est éteint!... » Et longtemps l'historien, qui avait assisté lui-même à ces horreurs, poursuit ses lamentations et ses malédictions : on croirait entendre un de ces thrènes funéraires que les Grecs modernes, comme au temps d'Homère, chantent encore au lit de leurs morts [1].

C'était, en effet, la ruine de cette civilisation brillante; jamais l'empire d'Orient ne devait retrouver sa gloire et sa prospérité passées. Cependant l'occupation latine fut de courte durée : en 1261, Michel Paléologue rentrait à Constantinople. Mais, ainsi que l'a dit Montesquieu, « ce nouvel empire ne fut que le fantôme du

1. Nicétas Choniata, *Vie d'Alexis Ducas Murzufle; la Prise de la ville; les Statues de Constantinople.*

premier ». Menacé par les Turcs, qui étendent sans relâche leurs conquêtes, mendiant inutilement le secours de l'Occident, il ne traîne plus qu'une existence misérable.

Au milieu de ces malheurs et de ces ruines, comment les arts reprendraient-ils une vie nouvelle? Le temps des grandes créations est passé; bientôt vont dominer la tradition et l'imitation. Les croisades, qui touchent à leur fin, n'ont exercé aucune influence féconde sur l'art d'Orient. On n'en trouve guère de traces qu'en architecture; encore se restreignent-elles à quelques pays où se maintinrent les établissements latins, comme la Grèce et les îles. Là, non seulement les constructions de style occidental sont fréquentes, mais, dans les édifices même dont l'origine est grecque, on se rapproche plus d'une fois des formes étrangères, et, comme à Mistra, un clocher latin s'élève à côté des coupoles byzantines. Pour l'étude qui nous occupe, ces combinaisons bâtardes n'offrent qu'un intérêt secondaire; elles n'ont point donné naissance à une école nouvelle et, partout où la culture artistique conserve quelque vigueur, les architectes restent fidèles aux anciens modèles [1].

Du XIIIe au XVe siècle, les empereurs ont cependant protégé les arts; la plupart d'entre eux, fidèles aux exemples du passé, embellissent leurs palais, construisent des monastères et des églises, mais leurs efforts n'ont qu'un demi-succès, et rien alors ne se peut

1. Lenoir, *Archit. monastique*, t. Ier, p. 273 et suiv., 315 et suiv.; les ouvrages de Buchon sur la domination française en Morée; et Couchaud, *Choix d'églises byzantines*.

comparer au magnifique développement des arts au

FIG. 77. — MANUEL PALÉOLOGUE ET SA FAMILLE.

(Louvre.)

IXe et au Xe siècle. Si on ne consultait que les minia-

tures de quelques manuscrits, il semblerait même que la peinture fût tombée dans une extrême décadence. Dans beaucoup de celles qui nous restent du XIIIe, du XIVe, du XVe siècle, « le dessin est médiocre, un trait noir accuse les contours ; si les visages ont conservé un modelé passable et sont parfois finement touchés, les extrémités sont dures et négligées, les draperies sont dures et anguleuses [1] ». En 1408, Manuel Paléologue fit don au monastère de Saint-Denis d'un manuscrit de saint Denis l'Aréopagite, conservé maintenant au Louvre. Sur une des premières pages est représenté l'empereur, accompagné de sa femme et de ses enfants. Emprisonnés dans de lourds vêtements d'un aspect métallique, plantés sur des patins d'une forme bizarre, les personnages n'ont plus ni mouvement ni vie : seules les têtes, soigneusement dessinées, conservent encore quelque expression. Mais il ne serait point exact de juger d'après cette étrange composition tous les miniaturistes de ce temps. D'autres savaient mieux disposer leurs personnages. Dans un manuscrit de la fin du XIVe siècle, l'empereur Jean Cantacuzène est au milieu de sa cour : évêques, généraux, fonctionnaires entourent son trône et n'ont point perdu le don de se mouvoir. Ailleurs (XIVe siècle) est représenté un festin : à une table sont assis trois jeunes hommes et une jeune femme, dont une riche coiffure encadre les cheveux noirs. « Ce petit dessin égale, pour la grâce, l'esprit et la vivacité, ce que font nos habiles dessina-

1. Labarte, t. Ier, p. 196. On trouvera dans Labarte, Unger, Bordier, etc. l'indication de divers manuscrits de cette époque.

teurs d'aujourd'hui[1]. » Ailleurs encore (xve siècle), c'est un seigneur byzantin qui part pour la chasse, précédé

FIG. 78. — JEAN CANTAUZÈNE ET SA COUR.

(Bibliothèque nationale.)

de ses serviteurs et de ses chiens (fig. 75) : la scène est pleine de charme et de vie. Peut-être les artistes se sen-

1. Bordier, *ouvr. cité*, p. 15.

taient-ils mieux en verve quand il fallait traiter ces sujets où ils n'avaient point à compter avec la tradition religieuse. Toujours est-il que si l'art n'offre plus la même valeur générale qu'aux siècles antérieurs, les œuvres de mérite se rencontrent encore.

Dans la grande peinture décorative, il semble même qu'il y eut alors comme un essai de renaissance qui ne fut point tout à fait stérile. A Salonique se forma une école célèbre, dont il sera question dans le chapitre suivant. A Constantinople travaillaient aussi des artistes qui ne manquaient point de talent. On en voit la preuve dans une église voisine de la porte d'Andrinople (aujourd'hui Kakrieh Djamissi). Elle fut restaurée, sous le règne d'Andronic II (1282-1328), par le grand logothète Théodore Metochita, qui la fit orner de mosaïques : l'une d'elles le représente même agenouillé devant le Christ. Dans les narthex et à l'intérieur de l'église se voient les miracles du Christ et de nombreuses figures de saints. Le travail de ces mosaïques est si remarquable qu'on a pu les comparer aux œuvres de l'école de Giotto. Au XIVe siècle, Jean Paléologue en faisait encore exécuter à Sainte-Sophie, puisque sa figure s'y trouve mêlée à des œuvres plus anciennes restaurées par ses soins. Même en dehors de la capitale et des couvents du mont Athos, l'art de la mosaïque était çà et là cultivé : c'est ce que montre la décoration de l'église du monastère de Daphné, près d'Athènes, qui fut reconstruit probablement sous la domination latine. Sur les pendentifs de la coupole sont représentés l'Annonciation, la Nativité, le Baptême, la Transfiguration [1].

1. Didron, *Manuel*, p. 425, note.

Pourtant c'était à la fresque qu'on avait le plus souvent recours. Les détails que nous donnerons plus loin sur les peintures murales du mont Athos nous dispensent d'insister ici sur celles qu'on peut trouver en d'autres endroits : il suffira d'indiquer les fresques qui décorent les églises de Trébizonde, Texier en ayant reproduit quelques parties [1].

C'est à cette époque, je crois, qu'il convient d'attribuer en grande partie les tableaux sur bois, d'origine byzantine, conservés dans les collections publiques ou privées d'Occident. Sans doute, la plupart sont parvenus dans nos pays, soit au temps des croisades, soit lors de l'émigration qui suivit la prise de Constantinople par les Turcs. De tous les musées, celui du Vatican en possède la série la plus riche et la plus intéressante. Les sujets qui s'y trouvent sont presque toujours ceux que traitaient la mosaïque et la peinture murale : les mêmes artistes y travaillaient, ils ne changeaient donc ni d'esprit ni de style. Sur le nombre, on en peut citer quelques-uns qui sont signés. Tel est le tableau qui représente la vie des ascètes de la Syrie : dans des grottes percées au flanc d'une montagne, les uns lisent, d'autres tressent des paniers. D'un côté, on voit saint Éphrem mort, un ange emporte son âme; de l'autre, saint Siméon le Stylite. Emmanuel Tzanfurnari fut l'auteur de cette peinture; et la tradition veut qu'elle ait été rapportée en Italie par Squarcione, le maître de Mantegna. Une Madone allaitant l'Enfant est signée

1. *Archit. byz.*, pl. LXVI. Je ne connais point les originaux, mais je soupçonne les copies de n'en point reproduire très exactement le style.

par Antoine Pampilopos. A Florence, à Naples, au musée de Berlin se trouvent des œuvres de Barnabé, d'Andrea Ricco de Candie, de Donatus et d'Angelus Bizamannus, qui vivait à Otrante, de Théodore[1]. Encore voudrait-on savoir avec plus de précision quand ils ont travaillé, si c'est au XIVe ou au XVIe siècle, et s'ils ne se rattachent point autant à l'école italienne qu'à l'école byzantine. N'est-on point tenu à quelque réserve quand on voit, sur un des tableaux du Vatican, une Visitation d'Albert Dürer copiée en style byzantin[2]?

En Orient, on trouve dans bien des couvents des tableaux de ce genre; mais ceux-là sont encore fort rares qui portent avec eux leur date de naissance.

Cependant, à mesure que les années s'écoulaient, l'avenir devenait plus menaçant, et déjà se manifestaient tous les signes avant-coureurs de la chute de l'empire. Au commencement du XVe siècle, Constantinople était bien déchue de son ancienne splendeur. Aux incendies de 1204 étaient venus s'ajouter ceux qui avaient signalé la rentrée des Grecs, en 1261. Le grand Palais était abandonné, et, même pour l'entretien de Sainte-Sophie, on ne trouvait pas toujours l'argent nécessaire.

Un document curieux permet de se faire quelque idée de Constantinople au commencement du XVe siècle. En 1403, un ambassadeur castillan, Ruy Gonzalès de Clavijo, la visita; la relation de son voyage s'est conservée. La ville ne s'était point relevée de tous les désastres qu'elle avait subis, la population y avait dimi-

1. D'Agincourt, *Histoire de l'art.*, t. V, pl. LXXXII, XCXII, XCXIII, CXI.

2. *Ibid.*, pl. CXIII.

nué et les ruines y étaient nombreuses. « Combien que la ville soit grande et de grande contenance, ce néanmoins est mal peuplée... Il y a dans Constantinople de grands édifices, maisons, monastères, églises, desquels la plupart sont tombés et ruinés; mais il paraît manifestement que, lorsque cette ville était en sa jeunesse, ce dut être une des plus notables du monde. Et dit-on qu'aujourd'hui il y a bien encore 3,000 églises, tant grandes que petites. » L'ambassadeur parcourt les principales églises; il en signale les curiosités, surtout les mosaïques qui les décorent. Devant Sainte-Sophie s'élève encore la statue colossale de Justinien; à la coupole, dans les galeries de l'église brillent les mosaïques. A Saint-Jean de l'Hebdomon, « il y avait une figure de saint Jean très riche et bien pourtraitée d'ouvrage de mosaïque; ensemble avec cette porte un haut dôme imagé d'images et de figures très belles en œuvre de mosaïque. » Quelquefois le voyageur indique les sujets traités par les artistes. Ainsi, à Sainte-Marie de l'Enceinte ou de la Fontaine, « il y avait force images figurées, et parmi, une image de sainte Marie, et tout contre, d'un côté, une image d'empereur, et de l'autre côté une image d'impératrice, et, aux pieds de l'image de sainte Marie, sont figurés trente châteaux et villes avec les noms de chacun écrits en grec. Et leur fut dit que lesdites villes et châteaux étaient du domaine de ladite église, donnés à icelle par un empereur qui l'avait dotée, lequel avait nom Romain et y est enterré. » Dans le cloître, « y avait-on figuré la verge de Jessé; c'est le lignage dont fut issue la vierge sainte Marie. C'était œuvre de mosaïque, tant merveilleusement riche et artistement tra-

vaillée que celui qui l'a vue n'en a pas vu d'autre si merveilleuse. » A l'intérieur de l'église, « le ciel était tout d'œuvre de mosaïque, et sur les parois on voyait historiés en œuvre de mosaïque de beaux traits de l'histoire sainte, depuis que l'ange Gabriel salua la Vierge jusqu'à la naissance de Jésus-Christ Notre-Seigneur ; puis comme il alla par le monde avec ses disciples, et toute la suite de sa bienheureuse vie jusqu'à ce qu'il fût crucifié. » A Saint-Georges, « le corps de l'église est très élevé et tout couvert de mosaïque, et l'on y voit la représentation de Notre-Seigneur Jésus-Christ quand il monta au ciel », puis Dieu le Père, la Pentecôte [1].

En 1422, c'est un Florentin, Bondelmonti, qui décrit l'aspect de Constantinople et de ses monuments. Il la représente comme ruinée et digne d'exciter la compassion. Quand il parle de l'étendue de la ville, du grand Palais, c'est au passé et comme de choses disparues. Après avoir vanté l'antique splendeur de Sainte-Sophie, il ajoute, il est vrai avec une exagération évidente : « Maintenant, il n'en reste plus que la voûte, car tout a été brisé et anéanti. » Donc, ce quartier, le plus beau de la ville, est en ruines.

En 1453, les Turcs s'emparaient de Constantinople. Bientôt les plus belles églises furent converties en mosquées; les peintures et les mosaïques furent presque partout détruites ou recouvertes de badigeon. En 1550, un Français, Pierre Gylli, recherchait à Constantinople et dans les environs toutes les traces du passé et sans

1. Mérimée a traduit en français du xve siècle la relation castillane : *Revue d'architecture* de C. Daly, t. II ; c'est d'après lui que je la cite.

cesse se heurtait aux décombres. Aujourd'hui, si l'on veut se faire quelque idée de ce que fut autrefois Byzance, du nombre merveilleux de ses églises, de ses monastères, de ses palais, c'est aux textes anciens et aux ouvrages des érudits qu'il faut recourir.

CHAPITRE II

LES ARTS DANS LES MONASTÈRES DU MONT ATHOS.

Si l'art byzantin, à partir du XIIIe siècle, n'a guère fait que décroître, sa vieillesse a du moins trouvé une retraite assurée au fond des monastères. Là, mieux à l'abri des révolutions politiques et des invasions étrangères, il s'est maintenu jusqu'à nos jours, restreint désormais à la reproduction incessante des mêmes sujets religieux. Peu à peu la force créatrice qui l'avait animé pendant les siècles précédents s'est éteinte, et il s'est survécu en quelque sorte à lui-même. Pourtant les fruits de sa décadence ne sont point sans intérêt, grâce à cette fidélité même avec laquelle les œuvres nouvelles répètent souvent les œuvres plus anciennes.

Parmi ces monastères, il n'en est point de plus justement célèbres que ceux du mont Athos, ou, pour parler comme les Grecs orthodoxes, de la montagne sainte. Groupés sur un des bras de la presqu'île de Chalcidique, ils forment une république monastique qui, même sous la domination turque, a conservé une demi-indépendance. Bien des voyageurs ont décrit le

charme de cette contrée montagneuse, toute couverte de bois, au travers desquels on aperçoit à chaque pas les flots bleus de la Méditerranée qui s'étendent à l'ho-

FIG 79. — UN MONASTÈRE DE L'ATHOS.

(D'après une gravure byzantine.)

rizon sous une éclatante lumière[1]. Ils ont parlé aussi de l'organisation de ce petit Etat et de l'aspect étrange et pittoresque de ces couvents et de ces skites qui se pressent les uns sur les autres[2].

1. Voir ce qu'en disait déjà, dans un langage poétique, Nicéphore Gregoras (XIVe siècle) : *Hist. byzantine*, l. XIV, ch. VII et VIII.

2. Sur l'Athos et les œuvres d'art qui s'y trouvent, voy. les art.

C'est par toutes les œuvres d'art qu'ils contiennent que ces monastères doivent fixer ici notre attention. Depuis huit ou neuf siècles, les moines qui s'y sont succédé n'ont cessé de reconstruire leurs couvents et leurs églises, d'y multiplier les peintures. Ainsi s'est formé un pêle-mêle d'œuvres de toutes les époques où il est souvent difficile de se reconnaître. Il faut quelque temps pour se familiariser avec ces monuments, pour saisir les différences qui s'y trouvent selon la diversité des époques et des styles, pour s'habituer enfin à recueillir les moindres indices qui permettent d'en établir la date. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de rencontrer tant de contradictions sur ce point dans les témoignages des voyageurs.

L'histoire même de ces monastères est par endroits fort obscure[1]. S'il fallait en croire les légendes, la Vierge elle-même serait venue à l'Athos, et plus tard, au IVe et au Ve siècle, Constantin, Pulchérie, Arcadius

de Didron dans les *Annales archéologiques*, t. IV, V, XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXIV; Papety, *Revue des Deux Mondes*, 1847 (inexact sur plusieurs points); Miller, *Archives des missions*, t. II, et *Correspondant*, 1866; A. Proust, *Tour du monde*, 1860; H. Melchior de Vogüé, *la Syrie, le mont Athos*, etc. Un savant russe, M. de Sevastianoff, a fait au mont Athos une exploration très complète dont les résultats ont été résumés dans les *Annales archéol.*, t. XXI.

1. Un des travaux les plus précis à ce point de vue est celui de M. Victor Langlois, *le mont Athos et ses monastères*, Paris, 1867, parce qu'il a recueilli avec soin les documents du moyen âge. On trouvera aussi beaucoup de renseignements intéressants dans Xanthis, *Description historique du mont Athos* (en grec), Salonique, 1870; mais il faut prendre garde que les légendes y sont mêlées à l'histoire. M. Langlois a cité et employé tous les travaux antérieurs à 1867.

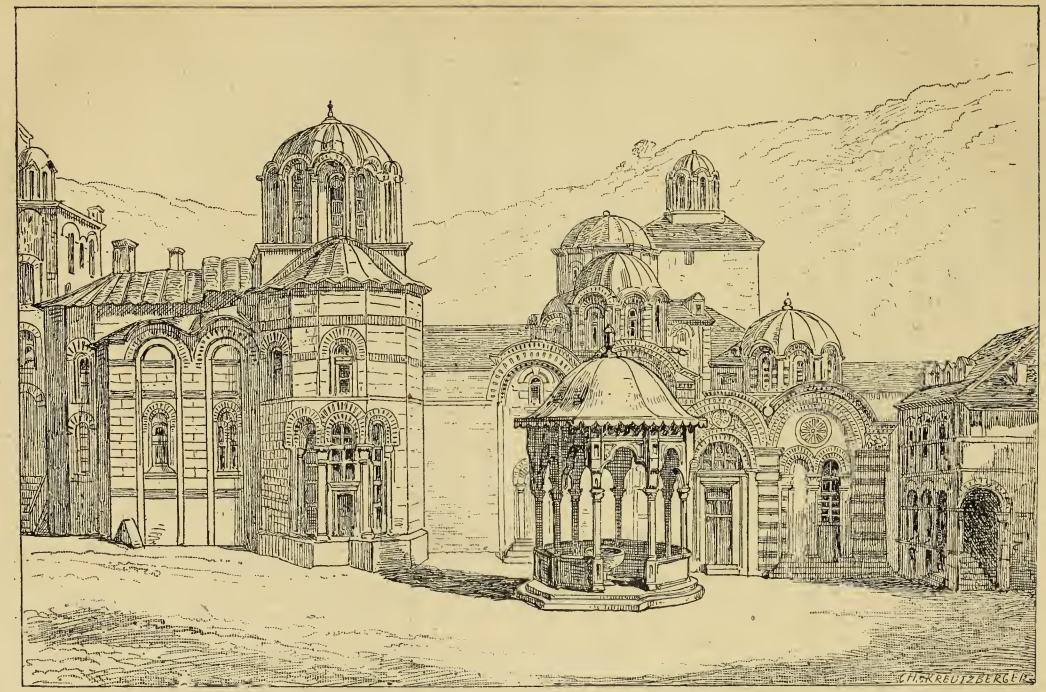


FIG. 80. — COUR DU MONASTÈRE DE CHILIANDARI.

(Mont Athos.)

y auraient fondé des monastères; mais les documents authentiques ne mentionnent que plus tard l'existence des couvents, et c'est au xe et au xie siècle que la vie monastique y prit tout son développement. Un fils de l'empereur Michel Rangabé, Paul le Xeropotamite, et quelques années plus tard un personnage de noble naissance, Athanase, devenus ascètes, organisèrent la république religieuse. Alors s'élevèrent les grands monastères de Lavra, de Vatopédi, d'Iviron, de Xeropotamou, d'Esphigménou; les quatre premiers sont encore parmi les plus importants de l'Athos. A leur tour, les Slaves, les Bulgares, les Arméniens, en un mot tous les peuples du rite grec, tinrent à fonder des couvents sur la montagne sainte; les empereurs multiplièrent les privilèges en faveur des Athonites et les exemptèrent même de la dépendance du patriarche de Constantinople. Au xiiie siècle, il est vrai, la fondation de l'empire latin amena pour eux une période de souffrances : un seigneur franc s'était établi à l'Athos et ne ménageait point les moines. Le souvenir de ces excès y est encore vivant aujourd'hui. Mais, quand la dynastie nationale reprit possession de Constantinople, de riches présents compensèrent les misères dont les monastères avaient eu à souffrir. Sous les Paléologues, l'Athos fut plus prospère que jamais : dans les trésors des églises, bien des objets précieux témoignent de la générosité d'Andronic II, et ce fut au monastère de Vatopédi que se retira l'empereur Jean Cantacuzène. Quand vint la conquête turque, Mahomet II accorda aux Athonites la conservation de leurs privilèges et de leurs biens. Ainsi, par un ensemble de circon-

stances remarquables, tout semble avoir conspiré à préserver cet état monastique de ces déprédations qui, en tant d'autres endroits, ont bouleversé de fond en comble les églises et les couvents grecs. S'il n'y a point complètement échappé, il en a beaucoup moins souffert.

Bien que la plupart de ces monastères aient été plusieurs fois reconstruits ou restaurés, leur aspect rappelle encore le moyen âge. Entourés de hautes murailles et semblables à des châteaux forts, ils reportent la pensée vers les temps où les moines étaient obligés de se défendre contre les incursions ennemies. Sur l'enceinte se détachent souvent des constructions en bois qui, par de longues poutres obliques, s'affermissent au mur. Dans les plus anciens, tous les bâtiments s'ouvrent au dedans. On pénètre à l'intérieur par une porte bien gardée, que protège souvent l'image de la Panaghia Portaïtissa (Vierge portière). Là, dans une grande cour centrale, se pressent les constructions, les églises (chaque couvent en contient ordinairement plusieurs), la fontaine sacrée, le réfectoire ; sur les côtés s'étagent les logements. Les grands monastères sont à ce point étendus qu'aux jours de fêtes solennelles des milliers de pèlerins y trouvent l'hospitalité. Dans la disposition de ces vastes édifices rien n'est changé depuis des siècles ; tout s'y conserve par une longue tradition, de même que l'esprit de ceux qui les habitent est resté presque entièrement fermé à toutes les idées qui, depuis la ruine de l'empire grec, se sont agitées dans le monde. Aussi n'est-ce point la peine de s'arrêter à l'architecture des églises de l'Athos ce qu'on en pourrait dire n'ajouterait guère de ren-

seignements à ceux que donnent les édifices dont j'ai déjà parlé.

Il n'en est pas de même de leur décoration. Autrefois quelques-unes des églises de l'Athos devaient être entièrement ornées de mosaïques. C'est dans le catholicon de Vatopédi qu'on en trouve aujourd'hui les vestiges les plus remarquables. Au tympan de la porte du narthex extérieur, une mosaïque à fond d'or représente le Christ entouré de la Vierge et de saint Jean. Aux deux côtés de cette même porte, deux cadres contiennent les personnages de l'Annonciation et le même sujet est répété à l'intérieur de l'église. Enfin, dans le tympan d'une des portes qui conduisent du narthex extérieur au narthex intérieur, se trouve une figure de saint Nicolas. Au siècle dernier, existaient encore, d'après le récit d'un voyageur grec, d'autres mosaïques qui depuis ont disparu[1].

De quelle époque datent ces fragments d'une décoration qui autrefois s'étendait peut-être à toute l'église? Une inscription apprend que les mosaïques furent restaurées par les soins de l'higoumène Ioannikios, mais on ne sait quand il vécut. D'après une autre inscription, le narthex fut « historié » sous Andronic Paléologue, en 1312; si ce terme s'applique à des peintures, il en résulterait que les mosaïques existaient antérieurement. A ne considérer que le style, je crois qu'on peut les placer au XIIe ou au XIIIe siècle.

Dans un autre couvent, à Xénophon, existent encore deux figures en mosaïque qui ne se trouvent pas à leur emplacement primitif et qui faisaient partie d'une

1. Voy. la description détaillée que j'ai donnée de ces mosaïques : Duchesne et Bayet, *Mission au mont Athos*, p. 310 et suiv.

œuvre plus considérable. Elles représentent les saints guerriers, saint Georges et saint Démétrius. Tous deux portent le costume byzantin, brodé d'or et de perles. Aucun témoignage n'indique la date de ces mosaïques; je les crois à peu près de la même époque que celles de Vatopédi, bien que l'exécution en soit plus fine.

Ce sont donc les peintures qui, par leur nombre et leur importance, appellent plutôt l'attention. Ici encore les œuvres les plus anciennes ont disparu. Les peintres byzantins ont, en général, l'habitude d'indiquer dans quelque coin de leur œuvre à quelle date ils l'ont terminée. Ces inscriptions donnent presque toujours les noms de l'abbé et du peintre, l'année, l'indiction et quelquefois même le jour du mois. Ce sont là des renseignements précieux, mais qui ne font point remonter fort haut, car les moines de l'Athos ne sont pas naturellement admirateurs des peintures anciennes. On démêle fort bien, dans leurs récits d'une chronologie fantaisiste, que ce goût ne leur était guère venu avant l'époque où les voyageurs ont cherché à le leur inspirer. En général, lorsqu'une peinture est fort abîmée, ils la refont; quand les tons en pâlissent, quelque restaurateur ravive les couleurs. Cela ne leur est point difficile : bien des couvents ont leurs peintres qui ne demandent pour leur tâche ni beaucoup de temps ni beaucoup d'argent. Aussi les peintures datées les plus anciennes que j'ai vues ne remontent-elles qu'au commencement et au milieu du XVIe siècle. Si quelques-unes peuvent être attribuées à une époque antérieure, du moins sont-elles rares. Ces œuvres sont donc assez récentes, mais en revanche le nombre en est infini. Dans les églises de l'Athos, de-

puis le bas du mur jusqu'au haut de la coupole, tout est couvert de peintures distribuées par compartiments et par bandes et qui offrent une richesse d'aspect surprenante : les figures se détachent vivement sur un fond bleu ; l'or, les gemmes couvrent les vêtements, dont les tons rouges, verts, bruns, éclatent avec vigueur. Il ne faut y chercher, en général, ni le soin du dessin ni l'étude savante du coloris, mais seulement les traditions d'une grande école de décoration. Tous ceux qui ont visité la montagne sainte ont été frappés de cette foule de figures qui tapissent les murs de l'église, grimpent le long des arcades et jusqu'au fond de la coupole.

Ce qui est plus curieux encore, c'est de voir avec quelle uniformité les personnages et les scènes sont presque partout répartis. Dans le narthex extérieur, et avant de pénétrer dans le lieu saint, le fidèle est arrêté par la représentation du Jugement dernier, qui se développe sur une grande étendue, avec un luxe de détails terrifiants. Non loin, les saints guerriers, couverts de cuirasses et l'épée nue à la main, gardent les portes du temple. Les uns ont la figure jeune et régulière des éphèbes grecs ; d'autres ont l'aspect plus rude, les traits plus menaçants. Parfois, à ces représentations se substituent des scènes de l'Apocalypse, les conciles, ou la suite de sujets connus sous le nom des *Vingt-quatre Stations de la Mère de Dieu*. Dans le narthex intérieur se déroulent les événements de l'Ancien Testament, ou l'histoire des martyrs. Dès qu'on entre dans l'église même, on voit au-dessus de la porte la belle composition de la Mort de la Vierge. Tout autour se pressent les scènes de la vie du Christ : l'Entrée à Jérusalem, la

L. Libonis del.

FIG. 81. — SAINT LEONTIOS.

(Peinture murale.)

Résurrection de Lazare, etc. Si l'on pénètre plus avant, on trouve à l'abside latérale de droite les principaux épisodes de la jeunesse de Jésus, tandis que l'abside de gauche est ordinairement réservée au drame de la Passion : la Crucifixion, la Descente de croix, le Thrène ou lamentation funèbre, la Mise au tombeau, la Résurrection, presque toujours unie à la Descente aux limbes. La grande abside du fond est souvent consacrée aux paraboles et aux miracles. La coupole centrale présente sur les pendentifs qui la soutiennent les quatre Évangélistes ; au fond se détache sur champ d'or l'image gigantesque du Christ tout-puissant (Pantocrator), tandis que, dans la bande qui court au-dessous, défile la divine liturgie : les anges, vêtus de robes éclatantes, s'avancent lentement par groupes réguliers ; les uns encensent, d'autres portent les instruments de la Passion ou des objets du culte ; au centre de la procession, quatre d'entre eux soutiennent sur leurs épaules un lit funéraire où repose étendu le cadavre du Christ[1]. Tout le long de l'église, des images en pied des saints occupent la bande placée immédiatement au-dessus du sol : guerriers, évêques sont là, rangés côte à côte, dans une attitude hiératique. Enfin, en avant de l'autel, se dresse l'iconostase, toute chargée de dorures et de tableaux, et que surmonte un immense crucifix. Tel est, dans ses traits généraux, l'arrangement que présente la décoration de la plupart des églises de l'Athos.

Ce n'est pas qu'on ne puisse découvrir, sous cette unité extraordinaire de disposition, la présence d'élé-

1. La peinture reproduite par la figure 82 ne donne pas tous les détails de cette composition.

ments d'origine différente, parfois même contradictoire. Dans ces peintures se mêlent et se heurtent sans cesse l'idéalisme le plus doux et les conceptions les plus ter-

FIG. 82. — LA DIVINE LITURGIE.

Peinture murale (Didron, *Annales archéologiques.*)

ribles. Rien ne se peut imaginer de plus idéal que le type de la Madone et l'Enfant, tel que l'ont souvent exprimé les Byzantins, unissant dans une même figure la virginité et la maternité. Sur quelques-unes de ces œuvres elle soutient l'Enfant de ses bras, elle se penche vers lui

avec une grâce ineffable, tandis qu'à la limpidité de son regard se mêle déjà une certaine mélancolie et comme le pressentiment des épreuves futures. Sans doute, depuis le jour où un artiste de génie imagina ce type, des milliers d'enlumineurs l'ont défiguré en l'imitant, mais, à travers les imperfections de ces copies, se devine encore toute la beauté de l'original. Cette même poésie se retrouve dans les compositions de la Mort de la Vierge et de la Divine Liturgie; d'un côté comme de l'autre, l'image de la mort, le souvenir de la souffrance s'effacent dans une impression générale de sérénité et de grandeur. Ici, la Vierge dort, sans que la mort ait altéré ses traits; là, le cadavre du Christ, escorté de toutes les puissances célestes, évoque l'idée du triomphe et non de l'agonie.

Mais par contre, si l'on tourne les yeux vers le crucifix placé au-dessus de l'iconostase, à ces conceptions si pures succède la recherche de la plus atroce réalité. Le Christ succombe sous le poids de la douleur, son corps cède et se disloque, ses chairs saignent, les os percent sous la peau et la mort répand déjà sur lui ses tons d'un vert jaunâtre. Sur cette effrayante image on ne trouve plus qu'un supplicié que l'agonie étreint. Dans le thrène funéraire sur le corps du Christ, la Madone, tantôt si radieuse de beauté, est défigurée par le désespoir : ses yeux s'allongent, sa bouche se tord, sa figure entière se déforme. L'artiste ne se contente point d'emprunter à la nature ce qui lui est nécessaire pour exprimer la douleur, il se complaît dans le laid et l'horrible, et il outre la réalité. Les ascètes parfois n'ont plus forme humaine. Ce que j'ai vu de plus étrange en ce genre, c'est une figure de Marie l'Égyptienne dans le narthex

FIG. 83. — SAINT JEAN LE PRÉCURSEUR. — Peinture murale [1].

1. Je dois ce dessin, ainsi que la plupart de ceux qui illustrent

de la grande église de Vatopédi. Longue, amaigrie, rongée par la souffrance, elle n'offre plus au regard qu'une carcasse couverte de haillons. La tête est chauve, les orbites creux, la mâchoire édentée, et il semble que le peintre se soit acharné avec passion à entasser toutes les laideurs sur ce corps de femme jadis si beau. Dans les représentations du Jugement dernier, les détails repoussants sont accusés avec la même complaisance : les diables rient et tirent la langue, les damnés grincent des dents; un fleuve de feu part des pieds du Christ et les entraîne; sur les vagues ardentes surnagent des têtes, des pieds, des cuisses. Un ange guette les malheureux au passage et les larde de coups de fourche. Dans un coin, les animaux terrestres rendent les membres humains qu'ils ont dévorés.

Dans un couvent, le moine qui me montrait ces peintures riait avec une joie malsaine. C'est qu'en effet toutes ces horreurs sont l'œuvre de l'imagination monastique, hantée de visions bizarres et prenant sa revanche du monde qu'elle maudit. Peut-être les moines d'aujourd'hui n'inventeraient-ils plus ces épouvantables images; mais, dans les siècles passés, où leurs passions étaient plus vives, ils y mirent tous les sentiments de leur âme.

Ainsi se retrouve, dans ces peintures de l'Athos, le double courant que j'ai signalé déjà sur les monuments

ce chapitre, à la bienveillance de M. Julien Durand dont le frère, Paul Durand, avait fait plusieurs voyages en Orient et amassé de nombreux documents sur l'art byzantin. Si, trop exigeant pour lui-même, il n'a pas publié les travaux qu'il avait préparés, les papiers qu'il a laissés forment une mine de matériaux fort précieuse.

antérieurs; formé sous des influences diverses, l'art byzantin en a conservé la marque jusqu'à nos jours. Mais il semble d'abord qu'il soit difficile de concilier la coexistence de ces éléments opposés avec l'uniformité si remarquable que présente la décoration des églises. Aussi est-on amené à croire qu'il y eut un moment où s'opéra un travail de coordination et où l'art byzantin s'arrêta à des formes dans lesquelles il s'est fixé depuis presque complètement.

Quand eut lieu cet événement important? Les fresques datées ne nous font guère remonter, on l'a vu, qu'au XVIe siècle, et si alors le style en est souvent meilleur, plus franc, plus original, l'iconographie est à peu près telle à cette époque qu'aujourd'hui. Si l'on rapproche ces données de ce que nous ont appris les monuments antérieurs au XIIIe siècle, on serait donc, cette fois encore, amené à placer vers cette dernière époque la constitution définitive de l'iconographie byzantine[1].

Or, en 1839, Didron, lors d'un voyage au mont Athos, fit une découverte fort importante et qui parut aussitôt de nature à éclairer l'histoire de l'art. Il avait été frappé de la rapidité extraordinaire avec laquelle travaillait sous ses yeux un peintre athonite. « Il esquissait ses tableaux comme de mémoire ou d'inspiration. En une heure, sous nos yeux, il traça sur le mur un tableau représentant Jésus-Christ donnant à ses apôtres la mission d'évangéliser et de baptiser le monde. Le Christ et les onze autres personnages étaient à peu près de grandeur naturelle. Il fit son esquisse de

1. Voy. plus haut, p. 176.

mémoire, sans carton, sans dessin, sans modèle. » Et, comme le voyageur, étonné de cette facilité, lui posait question sur question, l'artiste lui répondit un jour : « Voici un manuscrit où l'on nous apprend tout ce que nous devons faire. Ici on nous enseigne à préparer nos mortiers, nos pinceaux, nos couleurs, à composer et à disposer nos tableaux.» Didron s'empressa de faire copier ce précieux manuscrit ; son compagnon de voyage, Paul Durand, se chargea de le traduire, et, en 1845, l'ouvrage parut sous le titre de *Manuel d'iconographie chrétienne*[1].

L'auteur de ce Guide de la peinture s'est nommé lui-même : il était moine et s'appelait Denys. Il avait étudié la peinture à Salonique et s'était proposé comme modèle un des maîtres les plus célèbres de cette école, Manuel Pansélinos. Le caractère religieux dont est pénétré l'art byzantin se manifeste dès le début de l'ouvrage : Denys dédie son livre à la Vierge et il considère la peinture comme un acte d'adoration. Avant de se mettre à l'œuvre, l'artiste doit prier et demander au Christ et à la Vierge « de conduire ses mains, afin qu'il puisse représenter dignement et parfaitement leurs images et celles des saints, pour la gloire, la joie et l'embellissement de l'Église. » Mais en même temps Denys conserve le culte du beau, il en connaît la toute-puissante vertu et il en parle en termes émus. S'adressant à la Vierge : « Je désire, dit-il, que votre éblouissante et gracieuse image se réfléchisse sans cesse dans le miroir des âmes et les conserve pures jusqu'à la fin

1. Il en existe une traduction allemande, publiée en 1855 par Schäfer, et une édition grecque publiée à Athènes en 1853.

des siècles; qu'elle relève ceux qui sont courbés vers la terre, et qu'elle donne de l'espoir à ceux qui considèrent et imitent cet éternel modèle de beauté. »

La première partie du livre est consacrée à l'exposition des procédés techniques. Le moine Denys entre dans les détails les plus minutieux : il apprend com-

FIG. 84. — LA VIERGE. — Peinture murale.

ment on doit préparer ses pinceaux et ses couleurs, dessiner les figures, peindre, et même restaurer les tableaux anciens. Il indique encore quelles sont les proportions du corps humain, et on s'explique en le lisant comment les peintres de l'Athos arrivent à exécuter si rapidement de nombreuses figures sans s'aider du modèle; une sorte d'éducation mécanique supplée chez eux à l'observation de la nature.

Au moyen âge, il existait aussi en Occident des manuels sur la technique des arts; quelques-uns nous

sont parvenus; on peut citer entre autres la *Schedula diversarum artium* de Théophile, le traité d'Héraclius *De Coloribus Romanorum,* et même certaines parties de l'album de Villard de Honnecourt. A la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe, un artiste de l'école de Sienne, Cennino Cennini, composa un *Libro dell' arte, o trattato della pittura*, qui offre avec le manuel byzantin de curieuses analogies.

Ce qu'on ne retrouve pas ailleurs, c'est le traité d'iconographie qui forme la partie la plus importante de l'ouvrage de Denys. L'auteur ne se contente pas d'enseigner aux jeunes artistes les secrets du métier, il leur indique encore quelles compositions ils peuvent adopter pour chaque sujet, et il dispense ainsi les esprits paresseux de tout effort d'invention. L'Ancien Testament, l'Évangile, les fêtes de la Vierge, les miracles des principaux saints, l'histoire des martyrs, les allégories chères à l'imagination des chrétiens d'Orient, etc., tout est successivement passé en revue. Le peintre sait désormais quels traits il doit donner à ses personnages, comment il doit les grouper; on lui présente en un mot un modèle tout fait, et il peut borner sa tâche à le reproduire de son mieux. Un exemple fera comprendre combien ces indications sont minutieuses et précises.

« *Le Baptême du Christ.* — Le Christ est debout, nu au milieu du Jourdain. Le Précurseur sur le bord du fleuve, à la droite du Christ et regardant en haut; sa main droite est sur la tête du Christ, et il étend la gauche vers le ciel. Au-dessus le ciel, d'où sort l'Esprit-Saint sur un rayon qui descend vers la tête du Christ.

Au milieu du rayon on lit ces mots : « Celui-ci est « mon fils bien aimé, dans lequel j'ai mis toutes mes

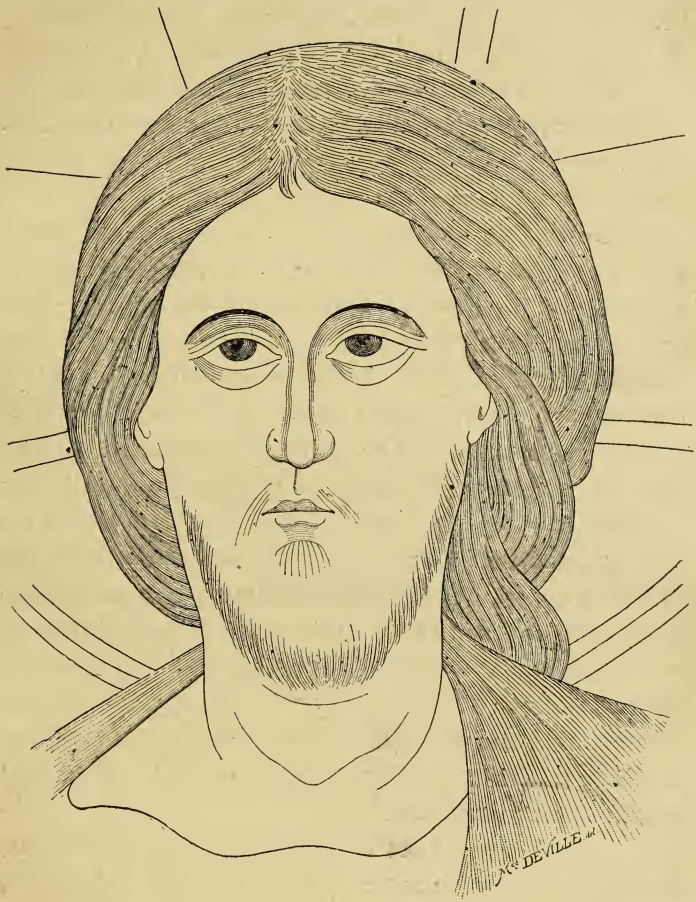


FIG. 85. — LE CHRIST. — Peinture murale.

« complaisances. » Sur la gauche, des anges debout avec respect et les mains étendues. Au bas sont des

vêtements. Au-dessous du Précurseur, dans le Jourdain, un homme nu, couché en travers et regardant derrière lui le Christ avec crainte; il tient un vase d'où il verse de l'eau. Autour du Christ des poissons[1] ».

J'ai choisi cette composition parce qu'elle offre une preuve remarquable de la perpétuité des traditions artistiques. C'est ainsi déjà que l'avait conçue au ve siècle le mosaïste qui, au baptistère de Ravenne, traita ce même sujet; c'est ainsi qu'on l'a retrouvée, dans la suite du moyen âge, sur une foule d'autres monuments. L'art athonite n'a donc point encore entièrement chassé ces personnifications mythologiques qui, à travers les temps, le rattachent à l'art profane; il les emploie pour représenter la terre, la mer, les vents. En bien d'autres endroits, apparaissent encore les souvenirs de l'antiquité : sur les peintures du mont Athos les poètes et les philosophes de la Grèce païenne ont leur place à côté des personnages de l'ancienne loi. L'Église les accepte en les marquant d'une empreinte chrétienne et les transforme en prophètes; indiqués par le moine Denys, Solon, Thucydide, Plutarque, Platon, Aristote, Philon, Sophocle figurent aujourd'hui au narthex d'une des églises d'Iviron.

Enfin, dans une troisième partie, l'auteur dit quel ordre il faut suivre pour répartir sur les murs et sur les voûtes de l'église les compositions qu'il a décrites. La disposition qu'il expose est à peu près celle qu'on retrouve aujourd'hui dans la plupart des églises.

De quelle époque date l'ouvrage du moine Denys?

1. *Manuel*, p. 163.

Didron l'attribue au XVe ou au XVIe siècle, et cette opinion est généralement acceptée; on a même cru pouvoir préciser et fixer la rédaction du Guide de la peinture à l'année 1458. Aux remarques déjà faites par d'autres, j'ajouterai que Denys vit à une époque où la peinture proprement dite s'est emparée des églises, mais où, cependant, on garde encore le souvenir de la décoration en mosaïque[1].

Quelle que soit du reste la date où écrivit Denys, ce n'est pas lui qui a imaginé tout le système d'iconographie qu'il expose. Les types primitifs de ces compositions sont anciens, et il en est, on le sait, qui remontent jusqu'au IVe siècle, d'autres au IXe et au Xe. Cependant, aux yeux de Denys, un peintre entre tous occupe dans l'art byzantin une place d'honneur, et il en fait le chef d'une école nouvelle. « Je me suis efforcé, dit-il, d'imiter autant qu'il m'était possible le célèbre et illustre maître Manuel Pansélinos, de Thessalonique. Après avoir travaillé dans les églises admirables qu'il a ornées de peintures magnifiques à la montagne sainte de l'Athos, ce peintre jeta autrefois un éclat si brillant par ses connaissances dans son art, qu'il était comparé à la lune dans toute sa splendeur[2]. Il s'est élevé au-dessus de tous les peintres anciens et modernes, comme le prouvent encore évidemment ses peintures sur mur et sur bois. C'est ce que comprendront très bien

1. *Manuel*, p. 3. Je laisse ici les considérations tirées du style de l'écrivain. Il est évident que le texte primitif a dû être fort modifié.

2. Pansélinos a dû en effet être un surnom donné au peintre et qui signifie « pleine lune ».

tous ceux qui, possédant un peu la peinture, contempleront et examineront les œuvres de cet artiste. Cet art de la peinture qui, dès l'enfance, m'a coûté tant de peine à apprendre à Thessalonique, j'ai voulu le propager[1]. »

Depuis que ce passage est connu, beaucoup se sont plu à parler de celui qu'on appelle « le Raphaël de la peinture byzantine ». Mais quand a-t-il vécu? Les uns l'ont placé au XIe siècle, d'autres au XIIIe, et on l'a traîné ainsi à travers les temps jusqu'au jour où un savant allemand, en désespoir de cause, a proposé de le considérer comme un personnage mythique. Il me semble cependant que des renseignements mêmes de Denys on peut tirer quelque hypothèse plus simple. Manuel Pansélinos a vécu et il a été le maître par excellence d'une école de peinture religieuse établie à Salonique, et à laquelle appartient encore Denys. Il est vraisemblable d'admettre que la prospérité de cette école fut antérieure à l'occupation turque. Salonique fut prise par les Turcs une première fois en 1397, mais ils la perdirent et ne s'y établirent définitivement qu'en 1430; si Denys a écrit en 1458, aux jours de sa vieillesse, il aurait pu étudier à Salonique au commencement du XVe siècle, même dans les dernières années du XIVe siècle. Or, s'il donne clairement à entendre qu'il n'a point connu Pansélinos, tout montre qu'il n'est pas éloigné du temps où vécut le maître dont la gloire est récente, mais déjà consacrée; on ne se tromperait pas, je crois, en le considérant comme un arrière-disciple. Qu'on place entre

1. *Manuel*, p. 7, 8. Le moine Denys parle encore de Pansélinos en d'autres endroits, p. 14, 33.

eux deux ou trois générations, Pansélinos aurait travaillé au XIIIe ou au commencement du XIVe siècle.

C'était l'époque où les Paléologues, maîtres de nouveau de Constantinople, cherchaient à restaurer l'empire. L'Athos, devenu comme le centre du christianisme grec, fut enrichi de leurs bienfaits; c'est ce que prouvent les privilèges qu'ils accordèrent aux monastères et aussi les objets d'art qu'ils leur donnèrent. Pansélinos aurait donc été l'artiste le plus illustre de cette tentative de renaissance : il précisa ce caractère monastique que prenait de plus en plus l'école byzantine, il coordonna le travail de formation iconographique qui avait eu lieu du IXe au XIIIe siècle, et ses enseignements acquirent dans la suite une autorité d'autant plus grande qu'après lui toutes les causes de décadence agirent rapidement; on s'habitua donc à le regarder tout à la fois comme un artiste sans égal et comme le législateur de la peinture.

De ce maître tant vanté nous reste-t-il des œuvres, soit à Salonique, où était le siège de l'école, soit au mont Athos, où le talent des artistes trouvait surtout à s'exercer ?

A Salonique, dans quelques églises converties en mosquées, apparaissent sous le badigeon musulman des vestiges de peintures antérieures à l'occupation turque. Je citerai entre autres celles qu'on aperçoit dans une église de la Vierge (que Texier attribue à tort à S. Bardias). Mais, pour en parler en connaissance de cause, il faudrait pouvoir les dégager et chercher si, par hasard, on trouverait quelque inscription avec le nom du peintre.

Au mont Athos, les moines ne se font pas faute de

parler de Pansélinos et de montrer partout ses œuvres. Leurs récits sont si contradictoires qu'il est difficile d'y voir autre chose que contes en l'air; leur hospitalité bienveillante les invente sans doute pour satisfaire la curiosité des voyageurs qui, gravement, les enregistrent comme documents officiels. Cependant, les moins invraisemblables de ces renseignements reportent encore le maître byzantin au XIIIe et au XIVe siècle.

Quant aux peintures qu'on lui attribue, quelques-unes paraissent en vérité fort anciennes et de bon style; je citerai entre autres celles du Protâton à Karyès. Une Nativité du Christ et une Présentation de la Vierge au temple sont tout à fait remarquables et bien supérieures aux peintures ordinaires de l'Athos : tout y est naturel et d'un goût fort pur. Les femmes y ont le corps élancé et élégant, la démarche vivante; les proportions des figures sont justes et sur les visages aux traits réguliers brille une beauté pleine de finesse. D'autres compositions offrent encore les mêmes qualités. Malheureusement, toutes ces peintures sont menacées d'une ruine prochaine : les lignes s'effacent, les couleurs pâlissent, l'enduit se lézarde et tombe. On ne peut se défendre d'une certaine mélancolie en voyant si tristement disparaître les chefs-d'œuvre presque inconnus d'un art si peu connu lui-même.

Dans le narthex de la grande église de Vatopédi se trouvent encore des peintures où on veut reconnaître la main de Pansélinos. En tout cas, elles sont noyées au milieu d'œuvres plus récentes. « Ce temple, dit une inscription qu'on lit à cet endroit, a été historié sous le règne d'Andronic Paléologue, empereur très orthodoxe,

grâce au saint moine Arsénios, en l'an 1312. Le présent narthex a été réparé et renouvelé... en l'an 1819. » Les détails relatifs à la décoration du XIVe siècle ont été empruntés évidemment à une inscription de cette époque; ils méritent donc d'être acceptés. Mais, parmi les peintures qui existent encore aujourd'hui, en est-il quelques-unes qu'on y puisse rattacher? On n'oserait l'affirmer. Celles qu'on désigne comme telles valent mieux que d'autres; encore paraissent-elles avoir fort souffert de restaurations maladroites.

Quant au livre de Denys, il est devenu le manuel où, depuis plusieurs siècles, les peintres athonites puisent leurs connaissances. Il est sage cependant de ne pas lui attribuer plus de valeur encore qu'il n'en a, et ce serait se tromper que d'y voir un bréviaire officiel dont les formules, consacrées par la tradition, seraient en outre imposées par l'Église. D'autres ouvrages de ce genre existaient, on en a la preuve, et ils étaient encore employés au commencement de ce siècle. En outre, les peintures des églises ne s'accordent point toujours avec les préceptes du *Guide;* on peut noter çà et là des variantes. Les artistes n'étaient donc point asservis à une réglementation absolue; s'ils ne pouvaient toucher aux types sacrés ni changer à leur gré toute l'iconographie, ils étaient libres cependant, dans une certaine mesure, d'imaginer des compositions nouvelles ou de modifier celles qui existaient déjà. On a exagéré l'immobilité de l'art byzantin et répété trop souvent que, pendant des siècles, les artistes n'ont fait que se copier invariablement les uns les autres. Les faits ne répondent point à ces lois de convention; à côté des copistes ont vécu parfois de vé-

ritables artistes qui n'abdiquaient point toute originalité.

Quelques-uns ont même essayé de modifier le style byzantin et de l'assouplir par l'imitation des œuvres italiennes. C'était une entreprise dangereuse, où la peinture grecque courait risque de perdre sa physionomie propre sans acquérir les qualités qu'elle recherchait. Cependant, il n'est pas sans intérêt de signaler ces tentatives; elles prouvent que l'art n'était point enchaîné, et, d'autre part, qu'il ne se dérobait pas autant qu'on l'a cru aux influences étrangères. Un savant allemand, M. Richter, a noté dans plusieurs couvents de l'Athos ces emprunts faits à l'Italie[1]. En 1537, dans la grande église du couvent de Lavra, Theophanos de Chypre, peignant le massacre des enfants sur l'ordre d'Hérode, s'inspirait d'une gravure de Marc-Antoine. A Zographou, parmi des fresques datées de 1814, se trouvent une *Descente de Croix* d'après Rubens, un *Portement de Croix* d'après Raphaël. A Ivirôn, dans le narthex extérieur, j'ai remarqué des peintures qui représentent des scènes de l'Apocalypse et qui se ressentent avec évidence de l'influence italienne. Elles ont été exécutées en 1795 par un artiste du nom de Nicéphore, qui sans doute avait visité Venise. Les peintres byzantins de l'Athos emploient pour le visage et les chairs des tons durs et brusques, tout au moins ne cherchent-ils pas à les ménager par des transitions, à dégrader les

1. *Abendlandische Malerei und Plastik in den Landern des Orients, Zeitschrift für bildenden Künste*, t. XIII. Il a même proposé de reconnaître une influence italienne dans les peintures du Protâton de Karyès dont il a été question plus haut : ce n'est là qu'une hypothèse qui me paraît excessive.

lumières et les ombres et à établir ainsi une harmonie

FIG. 86. — PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.
(Peinture murale à Athènes.)

de coloris qui soit douce à l'œil. De même c'est à l'aide de lignes vigoureuses et foncées qu'ils indiquent les

traits, et leur dessin est tranché et violent. Nicéphore, au contraire, se contente de lignes légères, en même temps que dans son coloris il recourt aux nuances intermédiaires, prodigue les ombres et le clair-obscur.

En dehors de l'Athos, ces influences étrangères s'exerçaient encore avec plus de force, et la biographie d'un peintre byzantin du XVIIe siècle montre quelles pouvaient être alors les relations des artistes grecs avec les artistes italiens. Né dans le Péloponèse en 1662, Panagiotis Doxaras apprit probablement la peinture à l'école des moines. Il fit la guerre avec les Vénitiens contre les Turcs, puis dut abandonner sa patrie et ses biens et se réfugier dans les îles Ioniennes. Décoré par les Vénitiens du titre de chevalier, il fit le portrait de Francesco Grimani, mais s'occupa surtout de peintures sacrées. Son œuvre la plus célèbre fut la décoration de l'église de Saint-Spiridion, à Corfou. Ce qui prouve bien quelles étaient ses études et ses tendances, c'est qu'il traduisit en grec le traité de Léonard de Vinci sur la peinture. Cependant, le caractère religieux de l'école byzantine se retrouve dans la dédicace qu'il fit de sa traduction au Christ. Lui-même écrivit sur la peinture un opuscule dans lequel il reproche aux vieux maîtres byzantins leur sécheresse[1]. Il eut des élèves et forma ainsi une école qu'on a pu appeler italo-hellénique, mais qui, à vrai dire, ne garde presque rien de l'art byzantin. Doxaras a vu Venise; il est plein d'admiration pour Tintoret, pour Titien, pour les Bolonais; il connaît même les maîtres français : Poussin, Claude

1. M. Sp. Lambros a publié cet opuscule en 1871, à Athènes, et il y a joint une préface à laquelle j'emprunte ces renseignements.

Lorrain. Ce sont là les modèles qu'il propose à ses

FIG. 87. — TABLEAU D'UN PEINTRE CONTEMPORAIN.
(Mont Athos.)

élèves, sans paraître se douter que l'art grec du moyen

âge a, lui aussi, enfanté de grandes œuvres et de véritables artistes[1].

On n'est jamais allé aussi loin dans les écoles de la Montagne Sainte. Cependant, depuis quelques années, les Russes, établis dans les grands monastères de Rossicon et de Sainte-Anne, y introduisent de plus en plus l'imitation maladroite des œuvres de l'Occident. Même dans les couvents grecs, j'ai trouvé entre les mains des peintres des recueils de gravures allemandes dont ils copient les compositions. Ces emprunts, dont la mode se répand, tueront l'art byzantin. Les artistes qui restent fidèles aux anciennes traditions se lamentent de cette décadence; mais, quel que soit leur bon vouloir, ils n'ont plus un talent assez vigoureux pour relever un art qui, depuis longtemps, n'a cessé de s'affaiblir. Quelques-uns sont encore fort habiles, mais la personnalité leur manque.

A côté des peintures murales, on trouve dans les couvents de l'Athos bien d'autres œuvres intéressantes. Les tableaux sur bois y sont nombreux; quelques-uns fort anciens, s'il faut en croire leur aspect et les traditions monastiques. Les trésors sont encore riches en pièces d'orfèvrerie, qui parfois remontent au XIIIe et au XIVe siècle; mais, quand on est admis à les voir, on ne peut guère y passer que quelques instants et il est difficile d'en faire l'inventaire. Quant à la sculpture, elle n'est plus représentée aujourd'hui que par le travail du bois, où quelques moines excellent. Mais je ne veux

1. D'autres peintres grecs encore ont, au XVIe siècle, vécu et travaillé en Occident : voy. Unger, dans *l'Encyclopédie* d'Ersch et Grüber, t. LXXXV, p. 33.

point m'attarder à parler ici de ces œuvres qui, bien qu'intéressantes, n'ont qu'une valeur secondaire et ne

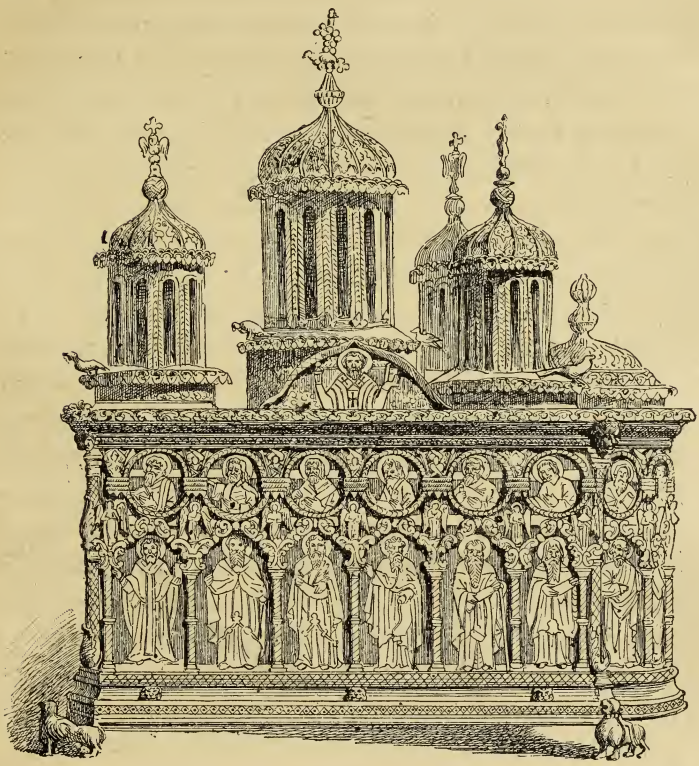


FIG. 88. — COFFRET EN FORME D'ÉGLISE DU TRÉSOR DE KARYÈS.

(Mont Athos.)

nous apprendraient rien de nouveau sur l'art byzantin. Ce qu'il faut étudier à l'Athos, ce sont les grandes fresques auxquelles ce chapitre a été consacré et qui, tout imparfaites et récentes qu'elles soient en général,

permettent d'entrevoir ce que fut la peinture décorative de l'école byzantine aux beaux temps de son histoire. Aux offices de nuit, quand on pénètre dans les églises, ces milliers de figures qui les peuplent, à demi-éclairées par les lueurs des lampes et des cierges, produisent une impression grandiose. Si loin que puisse percer le regard, il voit se dérouler, jusque dans les parties que l'ombre envahit, la série ininterrompue des peintures, et l'âme se sent revivre dans un passé étrange et mystérieux. Que si, de cette impression générale, on passe à une analyse plus sévère, partout se retrouve la trace de conceptions puissantes. Que serait-ce si, au lieu des copies de la décadence, nous pouvions contempler toutes les œuvres des maîtres? Un des plus fins esprits de ce temps, Vitet, après avoir vu les dessins que Papety avait rapportés de l'Athos, célébrait « ces figures de saints du plus beau, du plus grand caractère, fièrement et simplement posées, vraiment chrétiennes, et conservant pourtant certain air de famille avec les dieux du Parthénon ». Il lui semblait qu'une tradition que rien n'avait jamais entièrement brisée rattachait ces œuvres à celles de l'art antique, et que dans ces monastères s'étaient réfugiés, « loin du monde, l'esprit, la grâce, les dons exquis de l'antique Hellénie ».

Si, pour faire connaître cette dernière période de l'art byzantin, j'ai choisi les monuments du mont Athos, c'est que nulle part on ne trouve une succession d'œuvres plus continue et plus nombreuse. Mais il ne faudrait pas croire que la pratique de la peinture se soit restreinte à la Montagne Sainte. Dans tous les couvents, dans toutes les églises du rit grec se rencontrent des

fresques du même genre, et bien des voyageurs ont décrit celles que le hasard de la route plaçait sous leurs yeux.

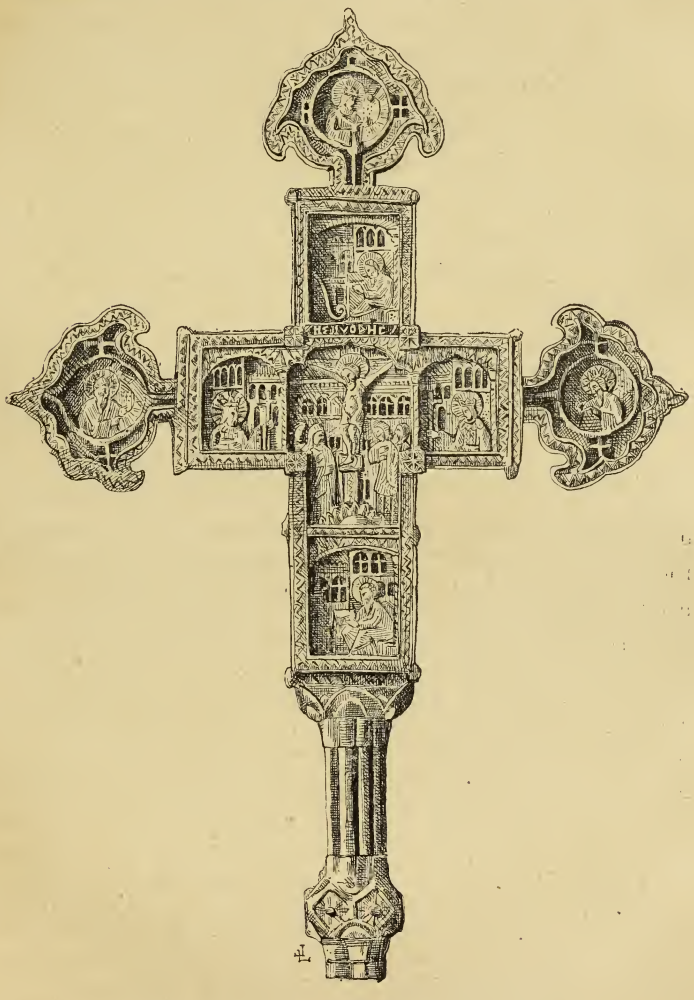


FIG. 89. — CROIX EN BOIS SCULPTÉ.

LIVRE V

LES INFLUENCES BYZANTINES

CHAPITRE PREMIER

LES INFLUENCES BYZANTINES EN ORIENT.

En Orient, l'action de l'art byzantin s'est exercée partout où a pénétré le christianisme grec. Ainsi ce fut grâce à Byzance que la culture des arts s'introduisit en Russie. Au xe siècle, la civilisation était encore fort grossière chez les populations slaves, mêlées d'éléments scandinaves, qui habitaient ces pays. Déjà cependant la puissance et la gloire de Byzance avaient attiré sur elle les regards de ces barbares : les uns en avaient tenté la conquête, comme Rourik, Oleg et Igor, d'autres y étaient venus en amis, comme Olga. Convertie au christianisme, la princesse russe ne réussit point cependant à le répandre parmi ses sujets; pour opérer une telle révolution, il fallait l'autorité d'un prince énergique et violent. Ce fut l'œuvre de Vladimir, qui, ayant institué une enquête sur la meilleure des religions, choisit celle des Grecs. Les raisons qui le décidèrent touchent à l'art : il fut attiré vers le culte orthodoxe par la richesse de ses temples et la splendeur de

ses cérémonies. Baptisé, il imposa le baptême à ses sujets, et, dans les deux grandes villes de Kief et de Novgorod, des églises succédèrent aux idoles des anciens dieux.

A ce moment, l'art qui se manifeste en Russie est d'importation étrangère, comme les croyances qu'il exprime. Jusque-là, les Russes n'avaient guère connu que les constructions en bois. Ce furent des architectes byzantins qui élevèrent les premières églises en pierre et en maçonnerie, des peintres byzantins qui les décorèrent. L'église de la Dîme, à Kief, celle de Sainte-Sophie à Novgorod, dont le prêtre grec Joachim dirigea la construction, furent les premiers monuments de cet art religieux. Sous Iaroslaf le Grand (1016-1054), successeur de Vladimir, Kief devient une ville d'aspect impérial. « Iaroslaf voulut faire de sa capitale une rivale de Constantinople. Comme Byzance, elle eut sa cathédrale de Sainte-Sophie et sa Porte d'or. Adam de Brême l'appelle « *æmula sceptri Constantinopolitani et clarissimum decus Græciæ...* » Iaroslaf n'a pas assez d'artistes grecs pour décorer tous les temples, pas assez de prêtres grecs pour les desservir. Kief est alors la ville aux quatre cents églises qu'admiraient les écrivains d'Occident... La merveille de Kief c'était Sainte-Sophie. Les mosaïques de l'époque d'Iaroslaf subsistent encore, et l'on peut admirer « sur le mur indestructible » la colossale image de la Mère de Dieu, la Cène où le Christ apparaît double, présentant à six de ses disciples son corps et aux six autres son sang, les images des saints et des docteurs, l'ange de l'Annonciation et la Vierge. Les fresques conservées ou soigneusement restaurées sont encore nombreuses et couvrent de toutes parts les piliers,

les murailles et les voûtes à fond d'or. Toutes les inscriptions sont non pas en langue slavonne mais en grec[1]. »

Cependant, l'art russe ne devait point se contenter de reproduire l'art byzantin. Dans l'architecture et dans l'ornementation il prit bientôt un aspect original, et, aux éléments venus de la Grèce, s'en mêlèrent d'autres d'origine orientale, parfois même occidentale. La Russie est en relations continues et directes avec l'Asie, elle lui emprunte d'une main et de l'autre à Byzance[2]. De bonne heure l'Église russe ne rappelle plus que par certains traits l'Église grecque : la coupole s'y transforme, d'hémisphérique elle devient bulbeuse ; elle ne repose plus sur des pendentifs, mais sur une série d'arcs superposés qui ménagent la transition entre le plan circulaire et le plan carré. Partout s'offrent au regard non plus des arcs en plein-cintre mais des arcs brisés. Dans toutes ces formes (et je ne signale que les principales), l'influence de la Perse, de l'Asie centrale, de l'Inde même s'exerce aux dépens de Byzance. De bonne heure aussi les Russes, quand ils veulent construire de beaux édifices, s'adressent parfois à l'Occident. Un des premiers grands-ducs de Vladimir sur Kliazma, André Géorgiévitch, appelle des maîtres lombards pour bâtir la cathédrale de l'Assomption de la Vierge, Ouspenskoï Sobor (1138-1161), qui existe encore. Ainsi introduite

1. Rambaud, *Histoire de Russie,* 2e édit., p. 63, 64.

2. Viollet-le-Duc, *L'Art russe,* 1877, livre fort utile par les considérations techniques et les dessins, mais qui ne doit être consulté qu'avec quelque réserve au point de vue de l'histoire même de l'art. Voy. à ce sujet l'article de M. Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts,* mars 1878.

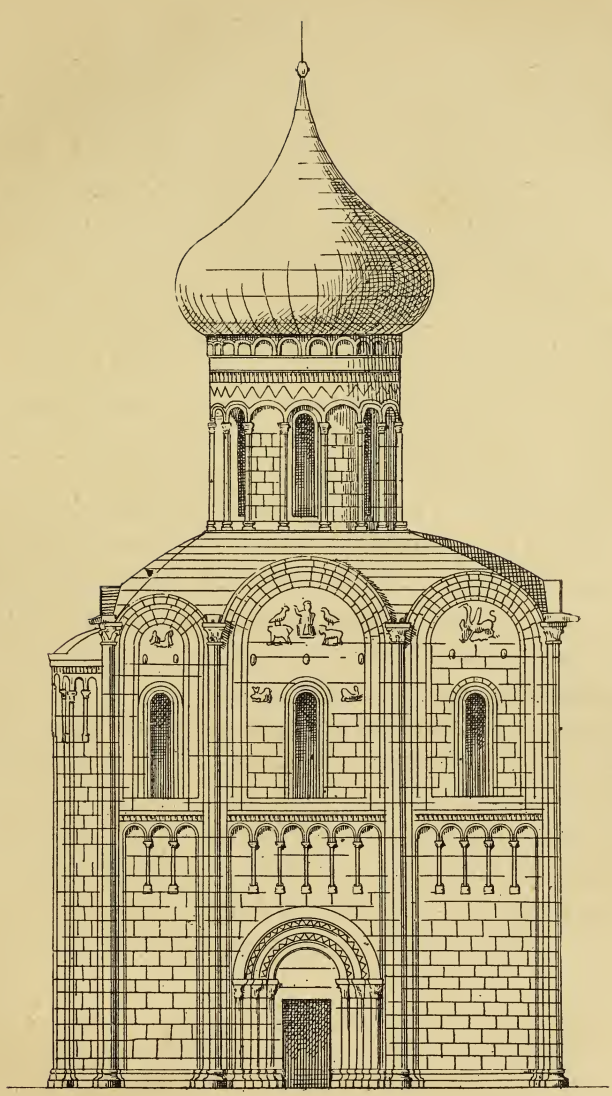


FIG. 90. — ÉGLISE DE L'INTERCESSION DE LA VIERGE PRÈS DU COUVENT DE BOGOLUBOW.

dans cette région, l'architecture occidentale n'en disparut point, mais elle se combina avec les formes qui y existaient déjà[1]. D'ailleurs, à Vladimir comme à Kief, la Russie a désormais ses artistes nationaux, tels que l'architecte Pierre le Milonègue et le moine peintre Olympius.

Au XIIIe siècle, l'invasion des Tatars Mongols isola la Russie des pays voisins, en même temps qu'elle y apporta encore de nouveaux éléments orientaux. Alors à Moscou, qui devient la ville par excellence, la ville sainte où du sol germent sans cesse de nouvelles églises, le style russe s'épanouit dans toute son originalité. « Pour peu qu'on examine attentivement ces innombrables coupoles, ces façades pressées les unes contre les autres, on reconnaît cependant encore les lignes byzantines. Mais il y a de mêlé à cela on ne sait quoi de tatar, d'asiatique, qui fait parler à ces lignes un autre langage[2]. » Aussi, quand au XVe et au XVIe siècle Ivan III et ses successeurs appelèrent des artistes italiens, ceux-ci n'osèrent entrer en lutte contre cette architecture d'un caractère si pittoresque et si bien marqué, et ils en acceptèrent les données générales. Ce ne fut qu'au XVIIIe siècle, et sous le règne de Pierre le Grand, que pénétra en Russie ce style bâtard qu'on se plaisait à décorer du nom de gréco-romain.

Si, dans l'architecture russe, le style byzantin se complique de formes qui lui sont étrangères, par contre, la peinture et la sculpture sont fidèles aux traditions

1. V. de Boutovsky, *Histoire de l'ornement russe du* Xe *au* XVIe *siècle*. Paris, 1870. Introd. p. 4, 5.

2. Maury, *Architecture religieuse de la Russie*. (*Rev. archéol.*, 1re série, t. II, p. 781.)

FIG. 91. — ORNEMENTATION SCULPTÉE DE L'ÉGLISE DE SAINT-DIMITRI, A VLADIMIR.

grecques. Dans les anciennes églises de Kief, de Vladimir, de Novgorod, ce furent souvent des artistes grecs qui ornèrent de mosaïques et de fresques les voûtes et les murs; en quelques endroits leurs œuvres subsistent encore. Les disciples qu'ils formèrent ne s'écartèrent point de leurs enseignements; ils n'innovèrent ni pour le choix des sujets ni pour le style, et, jusqu'à la fin du moyen âge, les arts figurés se maintinrent en Russie à peu près tels qu'ils étaient dans les couvents du mont Athos. Les artistes de ce pays eurent à leur tour des manuels de la peinture imités de l'ouvrage du moine Denys. Cependant quelques écoles se formèrent qui, tout en conservant une même physionomie générale, se distinguèrent par des traits particuliers. Vers la fin du xve siècle, les princes russes appelèrent à Moscou des artistes d'Occident, des Italiens surtout, qui, sans s'attaquer aux traditions nationales, cherchèrent pourtant à modifier quelque peu la peinture byzantine : ainsi se forma le style qu'on appela *friajsky* (franc) [1].

Cette constance avec laquelle la Russie resta attachée aux types byzantins tint sans doute à un sentiment religieux; on craignait de commettre comme une sorte d'hérésie, si l'on se fût écarté des formes consacrées de l'iconographie. Ces scrupules n'existaient point lorsqu'il s'agissait de simples motifs d'ornementation; aussi, dans ce domaine, les artistes russes se sentant libres ont fait preuve d'une bien plus grande originalité. Soit qu'ils couvrent d'une riche décoration sculptée les chapiteaux, les moulures et tous les membres de leurs édifices, soit

1. Sabatier, *Notions sur l'iconographie sacrée en Russie.* Saint-Pétersbourg, 1849.

FIG. 92. — FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'ANI.

qu'ils encadrent de bordures éclatantes les pages de leurs manuscrits, ce n'est plus à Byzance seulement qu'ils s'adressent. Ici la variété est peut-être plus grande encore que dans leur architecture : aux éléments grecs viennent en effet s'ajouter non seulement ceux qu'ils empruntent à l'Asie, mais ceux qu'ils tirent de leur propre fonds ou de leurs rapports avec les Scandinaves [1].

Je ne suivrai pas les destinées de l'art chez les Slaves du Sud. Convertis en grande partie au christianisme grec, ils subirent naturellement l'influence de la civilisation byzantine, modifiée comme en Russie, soit par des éléments indigènes, soit par des importations étrangères [2]. Ce serait s'engager trop loin que d'aborder cette étude, mais au sud-est de la Russie s'étend une région qui, par sa situation intermédiaire entre ce pays, l'empire grec et l'Asie centrale, présente un intérêt particulier. La Géorgie et l'Arménie étaient gouvernées par des princes particuliers quand, au commencement du IVe siècle, la prédication de Grégoire l'Illuminateur y fit pénétrer le christianisme. Partagée bientôt entre les Romains et les Perses, l'Arménie devint le théâtre de luttes incessantes entre les deux peuples, mais elle ne perdit point le sentiment de son ancienne autonomie et forma une nationalité distincte. Même au point de vue religieux, elle s'isola de l'Église grecque en restant attachée dans une certaine mesure aux doctrines monophysites. La Géorgie était fidèle à l'orthodoxie ; mais, malgré ces différences, les destinées des deux pays furent long-

1. Voy. surtout V. de Boutovsky, *ouvr. cité.*

2. Pour la Serbie, voy. Kanitz, *Serbiens byzantinische Monumente.* Vienne, 1862.

temps unies. En effet, du VIIIe siècle à la fin du XIe environ, la famille des Bagratides, reconnue à la fois par les empereurs grecs et les califes arabes, gouverna la Géorgie et l'Arménie, jusqu'au moment où les Turcs Seldjoucides en firent la conquête. Le royaume d'Arménie, tel qu'il existait à l'époque des croisades, était situé plus au sud et comprenait la Cilicie.

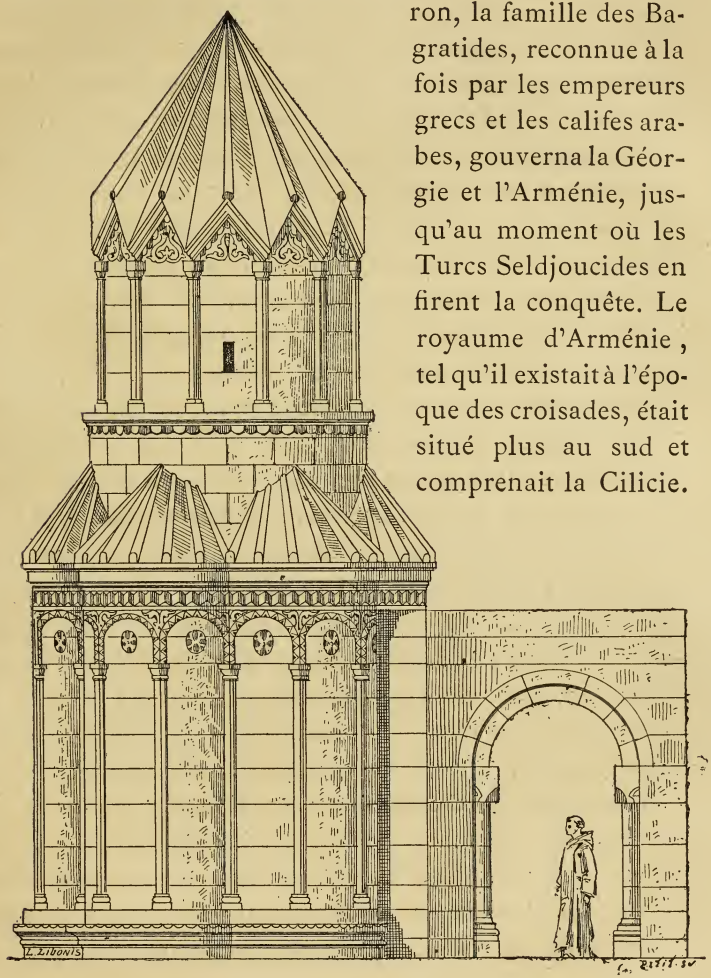


FIG. 93. — CHAPELLE SÉPULCRALE A ANI.

Placés ainsi à l'extrême frontière du monde chrétien,

disputés entre des civilisation opposées, ces pays subirent les influences les plus diverses. Cependant les populations qui les habitaient étaient chrétiennes, et, quand elles voulurent construire des édifices sacrés, ce fut du côté de l'empire grec qu'elles tournèrent leurs regards. Les églises de l'Arménie sont byzantines, mais les architectes qui les ont bâties, isolés de l'empire, ne se sont point astreints à une reproduction scrupuleuse des types qui y dominaient. Leur indépendance se manifeste surtout dans l'ornementation, et les motifs géométriques qu'ils se plaisent à répéter rappellent bien plutôt le style persan et le style arabe.

On peut suivre, sur des monuments datés, les transformations de l'architecture arménienne. Une première période est représentée par le cloître d'Etschmiadzin, par l'église de Sainte-Ripsime, à Wagarschabad, qui fut construite au VIIe siècle, et par d'autres édifices du VIIIe et du Xe siècle à Achpat et à Kharni. A une seconde période, où le style byzantin est plus profondément modifié, appartiennent la cathédrale de Kutais, dans l'Iméreth (bâtie de 1003 à 1009), celle d'Ani (terminée en 1010). A partir de la fin du XIe siècle, la conquête turque, et plus tard l'invasion mongole, arrêtèrent le développement de cette architecture qui, par certains côtés, avait pris une physionomie particulière.

« Cependant, écrit un des savants qui ont le mieux étudié ces édifices, on ne reconnaît pas chez les Arméniens cette marche naturelle d'un génie original qui se trouve chez les Byzantins. Empire toujours vassal de quelque peuple, il se soumet, sans s'en douter, à l'influence de ses voisins et adopte leurs arts comme leur

FIG. 94. — IMAGE SACRÉE EN MÉTAL REFOUSSÉ.

(Tiflis.)

littérature [1]. » Ce jugement paraîtra peut-être trop sévère si l'on considère l'aspect souvent si pittoresque et si élégant des églises de ce pays.

Le système de décoration ne différait point de celui qu'avaient alors adopté les Grecs. Dans une des églises d'Ani existaient encore, il y a quarante ans, des fresques anciennes (XIIe ou XIIIe siècle) qui présentaient une suite assez complète de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les artistes, peintres, sculpteurs ou orfèvres, acceptaient les modèles byzantins, bien que, sur certains monuments (fig. 95), les types aient un caractère local qui frappe le regard. Quelques monastères de ce pays sont encore riches en pièces d'orfèvrerie qui mériteraient d'être étudiées à ce point de vue. J'en donne comme exemples trois images sacrées de style différent [2].

Ce n'est point seulement chez les peuples chrétiens d'Orient que se retrouve la trace de l'art byzantin; à leur tour, les ennemis les plus acharnés du christianisme et de l'empire grec lui ont fait des emprunts. Sans doute l'art arabe a pris de bonne heure une physionomie originale, mais tout d'abord ce n'est pas en lui-même qu'il a trouvé les éléments dont il s'est formé. Quand les Arabes entreprirent les conquêtes qui devaient étendre leur domination de l'Asie Mineure aux Pyrénées, l'art n'existait encore chez eux que sous ses formes les plus

1. Texier, *Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie*, 1842, t. Ier, p. 110.

2. Je dois ces reproductions à M. Chantre, qui, lors de ses belles explorations ethnologiques dans ces contrées, a réuni des collections de photographies fort intéressantes pour l'histoire de l'art. Ces images portent souvent des inscriptions dont le déchiffrement donnerait sans doute des dates.

simples. Dans la plupart des pays où ils s'établirent, ils adoptèrent donc les monuments qui s'y trouvaient déjà, ils les imitèrent et ce ne fut que peu à peu qu'ils en modi-

FIG. 95. — TRIPTYQUE A SCHAHANDER. (Sooanétie.)

fièrent la structure et la décoration. Or les premières provinces dont ils s'emparèrent étaient grecques; mis en rapport avec l'art byzantin, ils en subirent l'influence.

En Syrie, les Arabes ne se préoccupent point tout d'abord de construire des mosquées; ils enlèvent au Christ ses églises et les consacrent à Allah. Parfois, pen-

dant quelques années, les deux cultes vivent côte à côte dans un même édifice. A Damas, Omar partage en deux l'église de Saint-Jean : la partie orientale appartient aux musulmans, tandis que la partie occidentale est laissée aux chrétiens, qui n'en furent chassés que soixante-dix ans plus tard. Quand les califes désirent à leur tour bâtir des mosquées, ils s'adressent aux Byzantins. « Walid, voulant faire construire la mosquée de Damas, envoya une ambassade à l'empereur de Çonstantinople, qui, sur sa demande, lui expédia douze mille artisans. La mosquée, dit Ibn-Batoutah, fut ornée de mosaïques d'une beauté admirable; des marbres incrustés formaient, par un mélange habile de couleurs, des figures d'autels et des représentations de toute nature [1]. » Ils ne craignaient même point, malgré les préceptes de Mahomet, d'introduire des figures dans la décoration de leurs édifices religieux, imitant en cela l'exemple des chrétiens. Le père de Walid, Abd-el-Melik, dans une mosquée de Jérusalem, avait fait représenter le paradis et l'enfer de Mahomet. Les califes de Damas attiraient à leur cour des maîtres byzantins, et c'était sous leur direction que se formaient des artistes arabes. On ne saurait donc s'étonner si les anciennes mosquées de la Syrie présentent tant d'analogies avec les églises grecques.

A l'autre extrémité du monde musulman, en Espagne, il en est de même. Ceux qui ont écrit l'histoire de l'art arabe dans ces contrées y distinguent une première période qu'ils appellent byzantine et qui s'étend jusque

1. Lavoix, *Les Arts musulmans; de l'emploi des figures.* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1875.)

vers la fin du xe siècle. Entre les califes de Cordoue et les empereurs de Constantinople les relations sont con-

FIG. 96. — TABLEAU AU MONASTÈRE DE CHARNOXINETI.
(Caucase.)

tinues; les savants, les artistes grecs accourent en Espagne. Aussi les anciens édifices de Cordoue portent-ils la marque de cette influence étrangère. « A l'alcazar de

Zahra (près de Cordoue), dans la salle du calife, se trouvait une fontaine en jaspe ornée d'un cygne d'or, travail admirable exécuté à Constantinople; au-dessus était suspendue au plafond la fameuse perle qu'Abdérame avait reçue en présent de l'empereur grec... Dans les jardins, la fontaine ciselée et dorée avait été faite en Syrie, d'autres disent à Constantinople; on y voyait sculptées des figures humaines. Pour élever ce palais, commencé en 936, Abdérame avait réuni les plus habiles architectes de Bagdad, de Constantinople et d'autres lieux... Cordoue, comme Ravenne, Venise, Palerme, et tant d'autres villes, recourut aux artistes grecs. Au dire des historiens arabes, ils allèrent jusqu'à Bagdad [1]. »

Si nous ne pouvons signaler ici l'influence byzantine dans toutes les régions qu'occupèrent les musulmans, du moins faut-il rappeler comment, plusieurs siècles après, elle s'exerça encore sur l'architecture turque en Asie; dans les monuments qu'élevèrent les Turcs Seldjoucides et les Turcs Osmanlis, l'imitation des formes grecques est sensible. Quand Mahomet s'empare de Constantinople, cette fois encore, comme jadis en Syrie, les églises se transforment en mosquées. Mais bientôt lui-même fait construire des mosquées nouvelles, et son architecte est un Grec, Christodoulos. Au XVIe siècle, l'architecture turque atteint à son apogée, et les édifices qui s'élèvent alors offrent avec les constructions de l'époque impériale les analogies les plus évidentes.

1. Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, p. 51, 53, 55.

CHAPITRE II

LES INFLUENCES BYZANTINES EN OCCIDENT.

Pendant le moyen âge, l'Orient et l'Occident n'ont jamais vécu isolés l'un de l'autre ; bien avant les croisades, les relations étaient fréquentes. Byzance exerçait encore une attraction puissante sur les imaginations occidentales ; les princes de France, de Germanie, d'Italie y envoyaient sans cesse des ambassades. De nombreux pèlerins partaient pour la Terre Sainte, souvent visitaient Constantinople ; à leur tour, des moines grecs venaient s'établir en Occident : on en trouvait, non point seulement dans le sud de l'Italie, mais à Rome, en France, en Allemagne. C'était surtout par le commerce que s'établissaient les rapports dont le développement de la civilisation devait le mieux se ressentir. En France, à l'époque mérovingienne, existaient, même au centre, à Orléans, de petites colonies syriennes. Chaque année, dans les ports de l'Occident, de nombreux vaisseaux mettaient à la voile pour aller chercher à Constantinople, à Salonique, à Alexandrie, les produits de l'O-

rient. Ce fut bien mieux encore quand les croisades établirent à poste fixe les Latins dans ces pays [1].

Parmi ces Grecs qui venaient chez nous, se trouvaient parfois des artistes, ainsi que l'attestent quelques témoignages des chroniqueurs [2]. Et, d'autre part, ce n'étaient point seulement des épices, mais des objets d'art que les marchands et les voyageurs rapportaient d'Orient. Ces œuvres étaient recherchées : souvent on les imitait ou on s'en inspirait. Suivre l'art byzantin dans ses incursions en Occident serait une tâche longue et difficile ; comme je ne puis y consacrer ici que quelques pages, je me bornerai aux faits les plus importants et les mieux établis.

Le rôle exercé par Byzance sur le développement des arts en Italie a été l'objet de bien des discussions : les uns l'ont étendu, d'autres l'ont restreint avec une égale exagération [3]. Pour arriver à quelques conclusions générales aussi précises que possible, il convient de distinguer dans ce pays plusieurs régions. L'art italien au moyen âge ne s'est point développé avec uniformité :

1. Heyd, *Geschichte des Levantehandels im Mittelalter*, 1879.

2. Schnaase en a réuni un certain nombre dans le chapitre qu'il a consacré à l'influence byzantine, *Gesch. der bild. Künste*, t. IV, p. 718 et suiv.

3. Cette remarque s'applique surtout à l'ouvrage de Salazaro, *Studi sui monumenti della arte meridionale dal* IV° *al* XIII° *secolo*, 1871-1883, d'ailleurs si intéressant par les renseignements nouveaux et les belles reproductions qu'il contient. L'auteur, qui vient de mourir, avait étudié avec un soin jaloux les monuments d'Italie. Mais l'art byzantin était pour lui un ennemi personnel, auquel il ne voulait reconnaître ni invention, ni dessin, ni coloris et dont il prétendait ne retrouver nulle part l'influence, si évidente qu'elle soit.

l'Italie était divisée en une foule de cités et d'États fort différents par leurs conditions politiques et artistiques. Dans certaines provinces, la domination grecque se maintint longtemps; ailleurs, elle disparut de bonne heure. En outre, tandis que l'activité de quelques villes était toute tournée du côté de l'Orient, d'autres n'avaient avec l'empire de Constantinople que des relations moins directes et moins fréquentes. Il est donc logique d'étudier isolément des pays dont les destinées ont été diverses; alors on reconnaîtra qu'en plusieurs endroits l'art byzantin a exercé une assez longue suprématie, tandis qu'ailleurs son influence a été plus faible et plus éphémère.

Dans le sud de l'Italie, le rôle de Byzance est évident. Pendant plusieurs siècles, toute une partie de cette contrée se rattacha à l'empire de Constantinople par la religion, par l'administration, par la langue même : l'antique Grande-Grèce méritait toujours ce nom. Même la querelle des iconoclastes, qui détacha de l'Orient le reste de l'Italie, dans le sud fortifia l'hellénisme; les partisans des images s'y réfugièrent en grand nombre et les empereurs grecs ne les y inquiétèrent pas. Ce fut dans ces provinces une véritable colonisation grecque, et une colonisation en partie monastique. Dans la Calabre seule, on connaît les noms de quatre-vingt-dix-sept couvents de l'ordre de Saint-Basile qui se fondèrent à cette époque. Ce pays fut le centre de cette civilisation néo-hellénique; Byzance y était aimée, et, quand vinrent les Normands, en bien des endroits on leur résista avec énergie. Robert Guiscard ne s'empara point sans peine de Tarente, de Santa-Severiana; encore ne put-il détacher violemment les populations de l'hel-

lénisme : il fallut plus d'un siècle pour que le rite latin y remplaçât le rite orthodoxe; au XIIe siècle, en certains endroits, on employait encore la langue grecque. Il en fut de même en Sicile. Dans d'autres provinces, la culture byzantine, moins fortement enracinée que dans ces deux pays, était cependant très puissante encore. « Est-il besoin de rappeler ce que les Normands eux-mêmes, après la conquête, dans la première période de leur domination sur le midi de l'Italie, empruntèrent à la civilisation gréco-byzantine? Non seulement ils adoptèrent le grec comme une des langues officielles de leur chancellerie, parce qu'elle était celle d'une partie de leurs sujets, mais leur architecture resta entièrement byzantine jusque vers 1125. Les premières monnaies qu'ils frappent dans la Pouille et dans la terre d'Otrante sont imitées de celles de l'empire d'Orient. Le costume nouveau, caractérisé par la robe longue à l'orientale et par une sorte de bonnet phrygien, que l'Occident tout entier adopte vers 1090, un peu avant la première croisade, à la place du costume court qui prévalait jusqu'alors, leur y a dû sa première introduction. Et il n'est pas autre chose que le costume grec[1]. » Les princes normands fondaient autant de monastères grecs que de monastères latins; à leur cour, les poètes, les historiens, les théologiens byzantins étaient aussi nombreux qu'à la cour impériale. Ce fut seulement vers le XIIIe siècle que les rois et l'Église entreprirent d'extirper par la force l'élément oriental.

1. Fr. Lenormant, *La Grande-Grèce*, 1881, t. II, p. 406, 407. L'auteur s'est attaché à faire ressortir l'importance de l'élément grec dans l'histoire de l'Italie méridionale au moyen âge.

Jusque-là, dans les provinces qui formaient leur

FIG. 97. — LE CHRIST COURONNE ROGER.

(Palerme.)

royaume, se développa une civilisation brillante, tout

imprégnée d'hellénisme. Pourtant les arts n'y offrent point partout le même aspect. En Sicile, où la domination musulmane, succédant à celle des empereurs d'Orient, a précédé pendant plus de deux siècles l'établissement des Normands, l'art byzantin et l'art arabe vivent côte à côte et parfois se mêlent, en même temps qu'y pénètrent des influences occidentales. Pour l'architecture, les formes de l'église grecque s'y combinent en maints édifices avec celles de la basilique latine, et parfois apparaît la coupole sur pendentifs comme à Saint-Jean des Ermites (en dehors des murs de Palerme, XIIe siècle), à Sainte-Marie de l'Amiral (Palerme, XIIe siècle), à la chapelle de Saint-Cataldus (même ville, XIIe siècle.) Roger II, qui enlevait des ouvriers aux manufactures d'étoffes de la Grèce, chargeait aussi des Byzantins de décorer les murs des églises siciliennes. Ce sont eux qui ont exécuté sans doute les belles mosaïques du dôme de Cefalù (1148). Autour du Christ, placé au fond de l'abside, se groupent les figures de la Vierge, des prophètes, des saints. A Palerme, les mosaïques de la chapelle Palatine, dédiée vers 1143, datent du règne de Roger II et de ses successeurs. A côté des personnages sacrés, qui, comme à Cefalù, occupent l'abside, le reste de l'église est décoré de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Par un contraste étrange, l'art arabe domine au plafond, étalant ses figures et ses inscriptions coufiques. A la même époque, un des officiers de Roger II, l'amiral Georges d'Antioche, Grec d'origine, faisait construire et décorer l'église que de son nom on appela Sainte-Marie de l'Amiral. L'ancien édifice a été fort modifié; cependant une partie des mosaïques qui

s'y trouvaient existe encore. L'une d'elles offre un

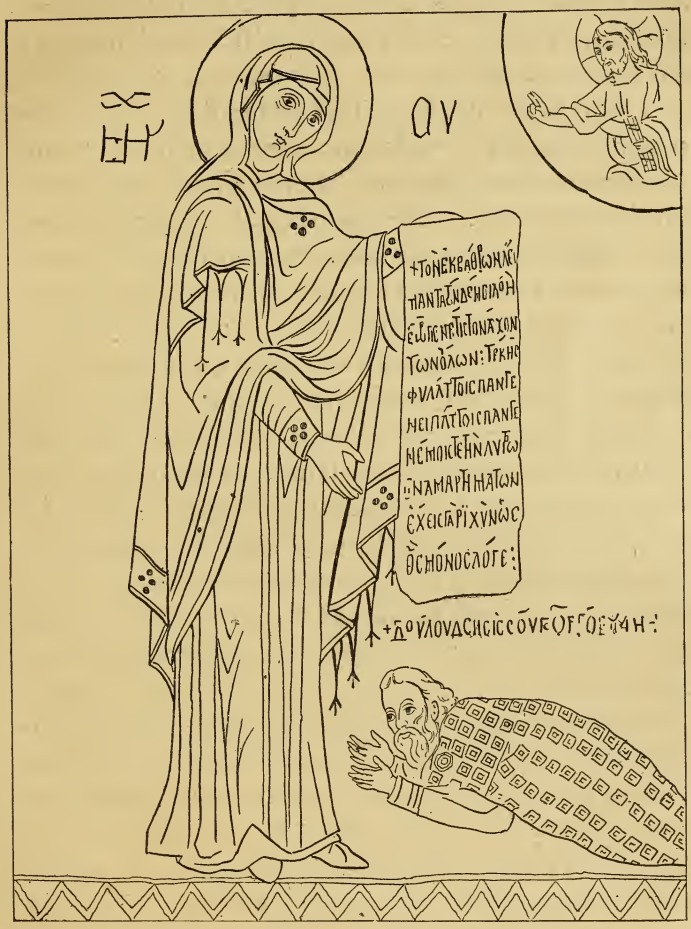


FIG. 93. — L'AMIRAL GEORGES D'ANTIOCHE PROSTERNÉ DEVANT LA VIERGE.
(Palerme.)

des plus anciens exemples datés de la Mort de la

Vierge; à un autre endroit de l'église, Georges d'Antioche s'est fait représenter prosterné aux pieds de la Madone, tandis que tout près se voit l'image du Christ qui couronne Roger.

Ces œuvres de la première moitié du XIIe siècle sont souvent d'une exécution remarquable, la composition en est bien entendue, le dessin ferme et précis, le coloris plein d'éclat. Rien ne saurait donner une meilleure idée de l'école de mosaïque byzantine qui florissait alors et dont les productions sont si rares en Orient. Mais, dès la seconde moitié de ce siècle, il semble que déjà se manifeste quelque décadence. Les mosaïques du dôme de Montréal (terminé vers 1182) ne valent point celles de Cefalù ; en revanche, elles offrent un développement plus considérable. Dans l'abside se retrouve une décoration analogue à celle qui vient d'être signalée à Cefalù et à Palerme; le long des nefs et des absides latérales se déroulent plusieurs séries de sujets : ici, les scènes de l'Ancien Testament; là, celles de l'Évangile, et enfin des épisodes de l'histoire de saint Pierre et de saint Paul.

D'ailleurs il ne serait point juste d'attribuer à la main des Grecs toutes ces mosaïques de l'époque normande. Seules, celles du dôme de Cefalù et de Sainte-Marie de l'Amiral paraissent leur appartenir en propre; déjà à la chapelle Palatine ont dû travailler quelques-uns de leurs élèves italiens, dont la part devient bien plus évidente et plus large au dôme de Montréal[1].

1. Les mosaïques de Sicile ont été souvent étudiées; voy. notamment Di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino*

Si de la Sicile nous repassons sur le continent, dans les provinces du Sud, l'influence byzantine se manifeste de fort bonne heure. A la fin du VIIIe siècle, Arighis, duc de Bénévent, faisait construire une église de Sainte-Sophie « sur le modèle de celle qu'avait élevée Justinien[1]. » Plus tard, en maints endroits, à Bari, à Canosa, à Molfetta, etc., se retrouve encore la coupole, mêlée à des formes latines. Pour la décoration on eut parfois recours aux Grecs. Un passage bien souvent cité de la chronique de Léon d'Ostie[2] montre Didier, abbé du Mont-Cassin, qui, vers le milieu du XIe siècle, fait venir de Byzance des mosaïstes et des sculpteurs, l'Italie ayant délaissé ces arts depuis plus de cinq cents ans. Pendant longtemps beaucoup d'écrivains ont accepté, sans autre enquête, ce témoignage si nettement formulé : ils ont cru que toute culture artistique s'était éteinte dans le sud de l'Italie, que la peinture et la sculpture n'avaient commencé à y renaître qu'au XIe siècle, par l'intervention des artistes byzantins. Des recherches nouvelles ont fait justice de cette erreur; les archéologues italiens ont exploré leurs vieux édifices et, en plusieurs endroits, ils ont signalé des œuvres qui attestent la persistance d'écoles locales du VIe au XIIe siècle[3]. Malheureusement,

alla fine dell secolo XIV, t. II, p. 36-121, qui signale aussi l'influence byzantine sur les peintures murales de la Sicile, *ibid.*, p. 129-137.

1. *Rerum Langob. et Italic. Scriptores*, éd. Waitz, p. 577.

2. *Chronicon Casinense*, l. III, c. XXIX. — Sur ce passage et sur les travaux de Didier au Mont-Cassin, voy. Caravita, *I Codici e le arti a Monte-Cassino*, t. Ier, 1869, p. 180-222; Schnaase, t. IV, p. 700 et suiv.

3. Caravita, Salazaro, *ouvr. cités*. Les monuments de l'Italie du Sud avaient déjà fait l'objet de deux grandes publications :

le zèle même de leur patriotisme les a parfois entraînés trop loin ; quelques-uns ont presque nié l'influence byzantine ou ne lui ont attribué qu'un rôle funeste. C'est aller contre l'évidence, et les monuments mêmes qui ont été publiés par les défenseurs de cette opinion prouvent que l'art était fort imparfait en Italie, alors que dans l'Orient grec il atteignait à tout l'éclat de son développement. Pour bien juger en pareil cas, il faudrait connaître les deux termes de la comparaison et ne point s'imaginer, ainsi que l'a écrit l'un d'entre eux, que « les peintures byzantines, en général, font preuve d'une très grande pauvreté et servilité. » Si des documents incontestables montrent que des princes, des évêques, des abbés ont fait appel à diverses reprises aux artistes byzantins, n'est-on pas en droit de supposer qu'ils les trouvaient plus habiles que leurs compatriotes? Cependant, et sur ce point les revendications sont justes, ces étrangers ont trouvé en Italie des peintres indigènes qui, malgré l'incorrection de leurs œuvres, n'étaient pas sans valeur. Ce qui leur manquait, ce n'était point le goût du beau, mais une éducation meilleure. Ils surent profiter du séjour des artistes grecs, ils étudièrent leurs ouvrages, mais ils ne tombèrent point dans une imitation absolue et conservèrent un caractère personnel. Parmi les peintures que M. Salazaro a si bien reproduites, beaucoup, selon moi, attestent l'influence byzantine en même temps qu'elles s'en écartent sur certains

Schulz, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters im Sud. Italien*, 1860; Huillard-Bréholles, *Monuments de la domination des Normands dans le sud de l'Italie.*

points [1]. Les types ont souvent une physionomie locale; l'exécution offre une rudesse originale, mais dans les attitudes, dans les costumes, dans quelques détails du style, on sent que les artistes ont été en rapport avec les maîtres byzantins et qu'ils se sont inspirés de leurs œuvres. On se trouve en présence d'une école indigène qui se maintient et se développe sous des formes souvent exotiques dont elle se dépouillera peu à peu. Il serait aussi injuste d'en méconnaître l'existence que de n'y vouloir reconnaître aucune trace étrangère [2].

La même impression se dégage si l'on étudie soit les mosaïques de cette région, malheureusement fort rares, soit les œuvres de la sculpture. Il suffit de rappeler ici quelle vogue eurent en Italie, à la fin du XIe siècle, les portes de bronze exécutées à Constantinople. Les artistes italiens commencèrent par les imiter : ainsi firent Roger d'Amalfi à Canosa, Oderisius de Bénévent à Troja. Mais bientôt ils surent à leur tour se montrer originaux, et les portes que décora Barisanus de Trani pour Ravello, pour Monreale, pour Trani ne furent plus de simples copies. Sur les sculptures en pierre qui ornent certaines églises du XIe et du XIIe siècle apparaissent les mêmes transformations. Quelques chapiteaux de la cathédrale d'Otrante (XIIe siècle), quelques bas-reliefs de San-Giovanni in Venere,

1. Voy. les peintures de la Badia di Sant-Maria la Libera (XIe siècle), de San-Angelo in Formis (XIe siècle), de San-Giovanni in Venere, etc., Ire partie, pl. VII, X, XI, XV, XVIII. Sur l'église et les peintures de San-Angelo in Formis, voy. aussi Caravita, t. Ier, p. 223-259, qui détermine bien la part de l'influence byzantine.

2. Voy. sur ce point quelques observations fort justes de M. Lefort, dans la *Revue archéologique*, novembre 1879.

près de Lanciano (commencement du XIIIe siècle), sont de style byzantin ; mais là et en bien d'autres endroits se révèle de bonne heure l'exécution plus large et plus vivante des sculpteurs italiens [1].

A l'autre extrémité de l'Italie, Venise est une ville grecque. Sa prospérité s'est accrue à mesure que déclinait celle de Ravenne, sa voisine. Dépeuplée par Justinien II, ruinée par l'avidité des exarques, la capitale de l'Italie byzantine était déjà bien déchue de son ancienne splendeur, quand, au milieu du VIIIe siècle, elle tomba aux mains des Lombards pour passer bientôt à celles du pape. Au contraire, Venise sut maintenir son indépendance contre les Lombards et les Francs ; la suzeraineté nominale des empereurs grecs qu'elle affecta de reconnaître fut la condition même de sa fortune. Dotée par eux d'une foule de privilèges, elle multiplia ses comptoirs sur les côtes de la Méditerranée et bientôt accapara la plus grande partie du commerce entre l'Orient et l'Occident. Mais, avec les produits de l'empire, les marchands vénitiens rapportaient dans leur patrie la civilisation byzantine. Tout y rappelait la Grèce, le costume, les mœurs, le cérémonial de la cour des doges et ces titres d'*hypatos* et de *protospathaire* dont les parait la cour impériale. C'est à l'Orient que Venise empruntait quelques-unes de ces industries de luxe où à son tour elle excella, telles que l'art de travailler le verre et le cristal, de dorer les cuirs [2].

1. Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, trad. Haussoullier, 1869, II, ch. I.

2. Armingaud, *Venise et le Bas-Empire, Archives des missions scientifiques*, 1867, p. 432 et suiv.

Aussi, pendant plusieurs siècles, les monuments vénitiens rappellent-ils souvent ceux qu'on élevait à Constantinople. Quand le doge Pierre Orseolo, en 976, entreprit la construction de cette merveilleuse église de Saint-Marc qui ne fut consacrée qu'en 1085, s'adressa-t-il à des architectes nés en Grèce ? Aucun document ne le prouve ; mais il est certain que les constructeurs de ce monument, quel que fût leur lieu d'origine, pratiquaient l'architecture byzantine dans toute sa pureté : il n'est point jusqu'aux matériaux, marbres, colonnes, qui ne paraissent en grande partie empruntés à l'Orient. Cependant, même à Venise, les types grecs ne dominaient point exclusivement ; aux environs, à Murano, à Torcello, à Grado, etc., les formes latines reparaissent, à l'époque où s'élevait Saint-Marc, ou bien, dans les édifices civils comme dans les églises, les deux styles se combinent, mêlent leurs dispositions et leur ornementation.

S'agit-il de décorer ces monuments, c'est encore vers l'Orient que se tournent les Vénitiens. Les émaux de la Pala d'Oro sont byzantins ; il en est de même d'une partie des belles pièces d'orfèvrerie du Trésor. Une des portes de l'église a dû être exécutée à Constantinople, deux autres paraissent vénitiennes, mais imitées de ce modèle étranger. Les artistes grecs établis à Venise formaient au XIe siècle une corporation. Ce furent eux, tout l'indique, qui commencèrent à exécuter les mosaïques de Saint-Marc, et pendant longtemps les artistes indigènes formés à cette école en conservèrent le style. Leur influence ne se renfermait point dans les murs de la ville. A l'église de Murano, la vierge qui décore

l'abside est de l'art byzantin le plus pur (XIIe siècle). Tout près de là, à Torcello, la plus grande partie des mosaïques leur appartient encore (XIe et XIIe siècles) : à l'abside centrale la Vierge et les Apôtres; sur la paroi occidentale, le Jugement dernier; dans une abside latérale, le Christ entouré d'archanges, bien que, dans cette dernière composition, se retrouve la trace évidente de la collaboration des Italiens.

A Rome, l'influence byzantine ne s'est point exercée avec la même continuité qu'en d'autres régions; fort sensible par moments, elle s'efface pour reparaître encore. Ce n'est guère qu'au VIIe siècle qu'elle se manifeste d'abord avec évidence, sous la domination des empereurs de Constantinople et sous le pontificat de papes qui souvent étaient Grecs. Nulle en architecture, elle ne se montre que dans la décoration; quelques peintures tardivement exécutées dans les catacombes, quelques mosaïques, comme celles de Sainte-Agnès sur la voie Nomentane, et surtout de l'oratoire de Saint-Venance au Latran, en portent la trace. Au VIIIe siècle, l'énergie avec laquelle les papes défendirent les images attira à Rome des émigrés orientaux qui fuyaient les poursuites des iconoclastes; plusieurs monastères furent fondés pour eux. De là un nouvel apport d'éléments byzantins dont on constate la présence sur des œuvres de ce siècle et du siècle suivant. Ce n'est point qu'il faille attribuer à la main des Grecs des mosaïques comme celles de Sainte-Marie in Navicella, de Saint-Marc, de Sainte-Cécile, si maladroites, si peu semblables aux œuvres authentiques de l'art byzantin de cette époque. Les artistes qui vivaient alors à Rome

ne surent point s'assimiler une influence que ne renouvelaient pas sans cesse, comme à Venise, des relations de tout genre avec l'Orient; aussi tombèrent-ils dans une extrême décadence, où n'apparaissent plus guère que les défauts de l'art qu'ils imitaient, exagérés de la

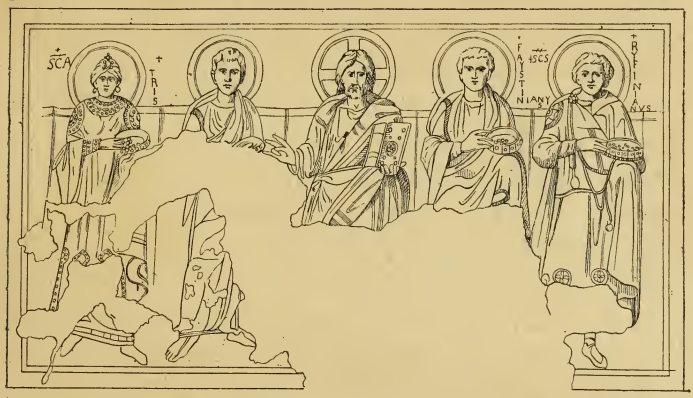


FIG. 99. — PEINTURE DU CIMETIÈRE DE GENEROSA.

(Rome.)

plus étrange façon. D'ailleurs, ainsi que l'a remarqué Vitet dans ses fines études sur les mosaïques de Rome, il faut faire ici la part de l'élément latin et de l'élément barbare. « Le travail, dit-il, est barbare, vraiment barbare, enté sur vieux fond romain et mi-parti de byzantin; voilà ce qui ressort des détails aussi bien que de l'ensemble de ces mosaïques [1]. »

Du IXe au XIe siècle, les œuvres de ce genre manquent, mais toute une série de peintures murales montrent que

1. Vitet, *Les Mosaïques chrétiennes de Rome.*

l'influence grecque tendait plutôt à s'affaiblir. Les plus remarquables sont quelques-unes de celles qui décorent l'église souterraine de Saint-Clément, découverte il y a vingt-cinq ans : or on y constate que, vers le XIe siècle, s'était formée une école plus originale et plus habile, qui produisait des œuvres où se rencontre parfois quelque mérite [1].

Au XIIe et au XIIIe siècle, l'art de la mosaïque se révèle à Rome avec un nouvel éclat. M. de Rossi, dans ses beaux travaux sur les mosaïques romaines, donne à l'école qui se forme alors le nom d'italo-byzantine et, d'accord avec Vitet, il en rattache l'origine à ces maîtres grecs qu'au siècle précédent l'abbé Didier avait appelés au Mont-Cassin. Les œuvres en sont assez nombreuses : les décorations absidales de Sainte-Marie du Transtévère, de Sainte-Francesca Romana, de Saint-Clément, etc. datent de cette époque [2]. D'ailleurs les artistes qui les ont exécutées ne sont point de simples copistes; s'ils empruntent à l'Orient des types et des compositions, ils y ajoutent des qualités personnelles. Ils n'ont même point oublié le passé artistique de leur patrie et, dans l'ornementation, ils conservent ou reprennent les modèles que leur offraient les œuvres romaines du IVe, du Ve, du VIe siècle [3]. Par eux l'influence byzantine ainsi modifiée se maintint à Rome jusqu'au temps même où y vint Giotto. Pietro Cavallini, qui, vers 1291, acheva

1. Roller, *Saint-Clément de Rome*, 1873.

2. De Rossi, *Musaici christiani di Roma*, fascic. I, VII, VIII, IX, X.

3. De Rossi, *ouvr. cité;* Müntz, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* (*Rev. archéol.*, 1878, 1879, 1882), qui me paraît cependant bien sévère pour l'école romaine de cette époque.

la décoration de l'abside de Sainte-Marie du Transtévère, y était encore fidèle, bien qu'il y mêlât des éléments nouveaux. De là le caractère que présentent ses belles compositions tirées de l'histoire de la Vierge; on

FIG. 100. — MOSAÏQUE DE L'ORATOIRE DE SAINT-VENANCE.
(Rome.)

y sent « l'influence du style grec, mais avec plus de grâce et une méthode italienne bien meilleure », et déjà s'y révèle tout le charme de la Renaissance.

Dans cette renaissance même, dont la Toscane fut alors le centre, quel est le rôle des maîtres byzantins? Vasari avait écrit que les magistrats de Florence appelèrent dans cette ville des artistes grecs pour relever la peinture, qui s'y était perdue. Pendant longtemps, on

s'est plu à répéter ce témoignage, sans observer combien est incertaine et souvent erronée l'autorité de Vasari. Des recherches précises et sagaces ont fait justice de cette légende. Dans les documents du temps on ne retrouve point la trace de cette colonie étrangère; en revanche, on a constaté que la peinture était loin de l'état d'abandon auquel croit Vasari, et que, dans le centre de l'Italie, de nombreux artistes avaient précédé les Cimabüe et les Giotto [1]. Sans doute, dans leurs œuvres fort imparfaites, on peut signaler beaucoup de traits de ressemblance avec celles des Grecs; les Italiens ne se dégageaient que peu à peu de ces traditions byzantines qui, dans la période antérieure, s'étaient partout plus ou moins répandues; ils leur devaient d'ailleurs un plus juste sentiment de l'exécution et du style, mais déjà de leur mieux ils préparaient la voie à des maîtres plus originaux. Ce ne sont point des artistes venus du dehors qui ont donné l'impulsion définitive à la renaissance florentine; Giotto n'a point acquis son talent à l'école des Grecs; au contraire, il a plus franchement secoué une influence dont ses prédécesseurs avaient parfois essayé de s'affranchir. Ici tout appuie les revendications de l'Italie, et l'art nouveau qui se manifeste avec tant d'éclat lui appartient bien en propre. Les maîtres de ce temps surent y introduire ce sentiment personnel de vie et de vérité qui, de plus en plus, allait s'affaiblir chez les Byzantins, et, tandis que ceux-ci s'éloignaient de la nature, ils y revinrent et y puisèrent leur force.

1. Voy. notamment Crowe et Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, 1875, t. Ier, ch. v et vi; et Schnaase, *Gesch. der b. K.*, t. VII, p. 236 et suiv., p. 307 et suiv.

En France, l'influence byzantine ne s'est jamais exercée d'une façon aussi sensible et aussi durable que dans certaines régions de l'Italie. D'ailleurs, pendant plusieurs siècles du moyen âge, c'est chez nous, on le sait, que l'art chrétien d'Occident s'est développé avec le plus de force et de charme. La France possédait, au XIIe et au XIIIe siècle, une architecture et une sculpture originales, pleines de vie et de grâce, qui se répandaient à leur tour dans les pays voisins et jusqu'en Orient.

L'art byzantin peut-il revendiquer quelque part dans la renaissance que tenta Charlemagne? Les chroniqueurs disent que l'empereur fit venir des artistes de tous les pays transmarins [1], mais sans autrement préciser. Cependant les Carolingiens étaient en relations politiques continues avec les empereurs de Constantinople; on apprenait le grec à la cour de Charlemagne, on y possédait des manuscrits en cette langue. Le commerce avait encore établi d'autres rapports entre les deux empires. Aussi sait-on de source certaine que des objets d'art parvenaient de Byzance en Occident : un évêque de Cambrai, Halitcharius, envoyé comme ambassadeur à Constantinople, en rapportait des ivoires sculptés [2]; les tissus orientaux étaient fort recherchés [3]; laïques et clercs aimaient à s'en parer, et des fragments s'en rencontrent encore dans les tombes et les châsses du temps.

Faut-il aller plus loin et croire, avec Viollet-le-Duc, Labarte et bien d'autres savants, que Charlemagne em-

1. *Moine de Saint-Gall,* I, 28, qui écrivait, il est vrai, soixante-dix ans après la mort de Charlemagne.
2. *Gesta episcorum Cameracensium,* I, 42.
3. *Moine de Saint-Gall,* II, 17; Francisque Michel, t. Ier, passim.

prunta à l'Orient les professeurs chargés de former en Gaule des architectes et des peintres? Rien ne le prouve avec certitude. Si, par quelques côtés, le dôme d'Aix-la-Chapelle rappelle l'architecture byzantine, il semble que ce soit surtout à Ravenne que Charlemagne en ait pris le modèle. La peinture des manuscrits, qui alors se développe en Occident, ne porte point trace tout d'abord de l'influence grecque : c'est ce que montrent les manuscrits décorés par Godescalc à la fin du VIIIe siècle. Au siècle suivant, les artistes paraissent connaître les manuscrits enluminés de Byzance; ils s'en inspirent quelquefois, mais sans les copier. L'esprit qui les anime est d'ailleurs tout différent : ils s'attachent moins à l'harmonie et à la belle ordonnance des compositions, souvent leur dessin est très incorrect, leur coloris terne et faux, mais, sous ces maladresses, on sent un amour très vif de la vie et du mouvement.

Dans l'époque qui suit, l'architecture romane naît et grandit. C'est une question encore fort obscure que celle des rapports qu'elle a eus avec l'architecture byzantine. Les découvertes de M. de Vogüé en Syrie ont apporté de nouveaux éléments pour la solution de ce problème : Viollet-le-Duc, frappé des analogies qui existent entre nos églises romanes et celles de ce pays, reconnaissait une influence orientale dont il plaçait l'action postérieurement à la première croisade; M. de Vogüé pense qu'il faudrait remonter plus haut, et que déjà au IXe siècle quelques édifices du midi de la France porteraient la trace de ces importations[1].

1. *Architecture civile et religieuse de la Syrie.* Introd., p. 18 et suiv.

Il existe en France une région où ce n'est point l'architecture syrienne du VIe siècle, mais l'architecture

FIG. 101. — CHAPITEAU DE SAINT-SAUVEUR DE NEVERS REPRÉSENTANT UNE ÉGLISE D'ORIENT.

(XIIe siècle. — Didron, *Ann. archéol.*)

à coupoles qui se manifeste dans tout un groupe d'églises[1]. Saint-Front de Périgueux en est le type le

1. De Verneilh, *L'Architecture byzantine en France,* 1851. Voy. les justes réserves faites par Vitet, *Études sur l'histoire de l'art,* t. Ier, p. 302 et suiv., et la réponse de Verneilh, *Ann. archéol.,* 1854.

plus célèbre. Quelle qu'ait été la nationalité de l'architecte, la construction elle-même porte assez clairement sa marque d'origine; on s'accorde généralement à en placer la date vers la fin du xe siècle. Mais ce n'est point seulement à Périgueux qu'apparaît la coupole byzantine, elle se rencontre dans le reste du Périgord, dans l'Angoumois, dans la Saintonge; on en trouve même quelques exemples dans les provinces voisines. Les églises où elle est employée sont d'époque diverse : du xie, du xiie siècle. Les architectes qui les ont bâties n'ont-ils fait qu'imiter Saint-Front? Il est impossible de l'admettre, car elles n'ont point le même plan.

D'où vient que ces emprunts si caractéristiques à la construction byzantine ne se retrouvent point aussi nettement ailleurs [1]? C'est un fait dont l'histoire ne rend pas un compte suffisant; on doit l'accepter sans pouvoir bien l'expliquer. Mais, en revanche, dans le reste de la France, si les églises par leurs formes ne rappellent pas au même degré l'art grec, elles s'y rattachent fort souvent par leur ornementation; la plupart des archéologues et des architectes s'accordent sur ce point.

En peinture, les fresques de Saint-Savin, près de Poitiers, et de la chapelle du Liget, présentent des ressemblances avec les peintures grecques[2]. Dans les églises de ce temps s'offrent aux regards des ornements peints ou sculptés dont l'origine étrangère est évidente. S'agit-

1. Voy. cependant sur les traces de la construction byzantine dans le midi de la France, Revoil, *Architecture romane du midi de la France,* 1873, passim.

2. Mérimée, *Peintures de Saint-Savin,* 1845; Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, t. VII, art. Peinture. Il faut se garder cependant d'exagérer ces analogies.

il même de tailler dans la pierre des figures humaines, en plus d'un endroit, c'est par l'étude des œuvres byzantines que nos maîtres français commencent à relever un art que les Byzantins avaient cependant délaissé. A défaut de statues et de bas-reliefs, ils imitent les ivoires et les miniatures de manuscrits qui leur ve-

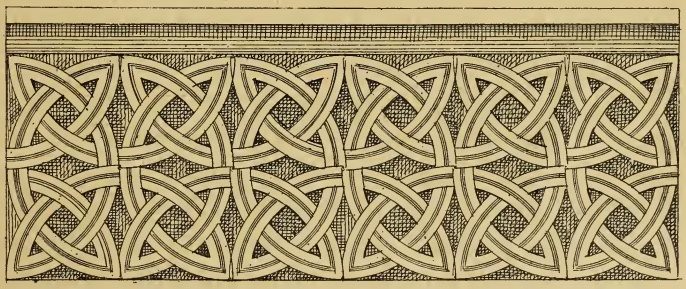


FIG. 102. — ORNEMENT DE L'ÉGLISE DE MONTMAJOUR.

naient d'Orient, mais ils le font en changeant la matière et les proportions[1]. L'école de Toulouse en offre surtout l'exemple. Au cloître de Moissac, quelques personnages sculptés au commencement du XIIe siècle arrivent de Byzance : les physionomies, les attitudes, les plis des vêtements, tout l'indique. C'était cependant une entreprise hardie que de pareilles transpositions, et déjà s'y retrouve ce goût naturel de la grande sculpture, qui est un des traits du génie français.

Pourtant l'influence étrangère ne fut ni absolue ni de longue durée. De bonne heure l'esprit fortement

1. Voy. surtout Viollet-le-Duc, *ibid.*, art. Sculpture; De Vogüé, *Églises de Terre Sainte*, p. 186.

trempé de nos artistes, s'il fit des emprunts à Byzance, ne se condamna point à d'ingrates copies; à peine maître de ces éléments, il les transformait et les marquait de son empreinte. L'art d'Orient a plutôt contribué à éveiller chez eux la conscience de leurs qualités propres. Aussi, dès la fin du XIIe siècle et surtout au XIIIe, est-il difficile de reconnaître dans leurs œuvres ce qui, de près ou de loin, se rattache à l'Orient; seules, quelques compositions en gardent encore assez bien la marque. Les formes de l'architecture sont nouvelles, les fleurs des ornements ont été copiées dans les prés et les bois voisins, les personnages des statues et des bas- reliefs sont nés dans le pays où ils ont été sculptés.

FIG. 103.
SAINT PIERRE.
(Cloître de Moissac).

En Allemagne, du Xe au XIIIe siècle, se retrouvent aussi les traces de l'art chrétien d'Orient. En 972, le fils d'Otton Ier, le futur Otton II, épousait une princesse grecque, Théophano; avec elle, a-t-on dit souvent, vinrent en Germanie des artistes byzantins; ils initièrent les Allemands à la connaissance de leur style et de leurs procédés. Si parfois on a exagéré l'importance de cet événement, pourtant elle fut réelle, et les savants allemands le reconnaissent eux-mêmes. L'influence étrangère est surtout sensible sur les peintures, les

émaux, les pièces d'orfèvrerie de cette époque. Parmi les monuments où elle se montre le mieux, il suffit de citer l'évangéliaire donné par les deux princes au

FIG. 104. — AUTEL EN OR DE HENRI II.

Détail. (Musée de Cluny.)

monastère d'Echternach (Bibliothèque de Gotha), divers monuments de l'époque d'Henri II (Bibliothèques de Bamberg et de Munich, Bibliothèque nationale de Paris), et le splendide autel d'or que cet empereur avait offert à l'église de Bâle (Musée de Cluny). D'ailleurs,

au commencement du siècle suivant, la présence d'artistes grecs en Allemagne est encore attestée par un fait certain : Meinwerk, évêque de Paderborn (1009-1036), se servit d'eux pour la construction d'une église de Saint-Bartholomée. Pendant tout le XIe siècle, ces traces étrangères se retrouvent plus ou moins nettes, et le moine Théophile, qui écrivit sa *Schedula diversarum artium* vers cette époque ou au commencement du XIIe siècle, cite plus d'une fois les procédés des Grecs.

Dans la vallée du Rhin, toute une région, dont Cologne est comme le centre, eut recours à l'emploi de la coupole. Les architectes qui les élevèrent se rattachaient-ils, par quelque tradition mal connue, à ceux qui, du temps de Charlemagne, avaient bâti le Dôme d'Aix-la-Chapelle? Quelle que soit la valeur qu'on attribue à cette explication, elle ne saurait suffire, car les églises rhénanes de ce style n'offrent point le même plan que celle d'Aix et, cette fois encore, il est bien difficile de ne point songer à l'Orient. L'histoire même de Cologne y dispose. « Maîtresse du commerce du Rhin, succursale de Venise, grand bazar du Nord, elle n'avait pas attendu les croisades pour entrer en relation avec l'Orient. Les hommes et les mœurs du Levant y avaient pris demeure[1] ». Mais, en Allemagne comme en France, à partir du XIIIe siècle, ces traces étrangères tendent à disparaître.

1. Vitet, *Études sur l'hist. de l'Art,* t. II, p. 321.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, essayons de résumer les idées générales qui s'en dégagent.

L'art byzantin est original : s'il ne s'est point créé et développé tout entier par lui-même, il a su s'approprier ce qu'il devait à d'autres peuples et à d'autres temps, et y ajouter des traits personnels. Constitué au VIe siècle par la réunion d'éléments antiques, orientaux et chrétiens, il s'est aussitôt manifesté avec éclat dans des œuvres où la richesse de la décoration est en harmonie avec les formes nouvelles de l'architecture. Au IXe siècle, un retour marqué vers l'admiration de l'antiquité détermine comme une seconde floraison ; dès le XIe siècle, cependant, l'art devient plus monastique, et d'autre part le maniérisme, de fausses recherches, des sentiments bizarres en altèrent l'aspect. Après les croisades, il y eut un nouveau mouvement de renaissance dont l'histoire est mal connue ; mais la durée en fut courte : bientôt, à la suite des malheurs de l'empire, l'art s'affaiblit dans une longue vieillesse, dont les œuvres sont pourtant nombreuses et montrent encore le souvenir des temps meilleurs.

L'art byzantin n'a donc point connu cette constante uniformité que souvent on lui attribue ; comme d'autres, il a eu ses jours d'enfance, de jeunesse, de maturité et de décadence. Peut-être même son histoire présente-t-elle une variété remarquable ; à plusieurs reprises il s'est relevé alors qu'il paraissait déjà faiblir.

En outre, pendant plusieurs siècles, il a rayonné

sur tout le moyen âge. Constantinople, dont les splendeurs et les richesses préoccupaient les imaginations, a propagé au loin sa civilisation. Il faut renoncer à en voir partout les vestiges, et nous ne lui devons ni l'art gothique ni l'art florentin, tels qu'ils se développèrent dans toute leur beauté; mais, après avoir restreint le rôle des maîtres byzantins en de justes limites, il y aurait quelque ingratitude à prétendre le nier.

FIG. 105. — DALLE SCULPTÉE.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. 5

LIVRE PREMIER

L'ART BYZANTIN AVANT LE VIe SIÈCLE; ORIGINES D'UN STYLE NOUVEAU

Chapitre Ier. — L'art chrétien primitif en Orient. — La fondation de Constantinople et l'art constantinien 9
— II. — L'art de Constantin à Justinien 24

LIVRE II

L'ART SOUS JUSTINIEN ET SES SUCCESSEURS JUSQU'AU IXe SIÈCLE

Chapitre Ier. — Sainte-Sophie de Constantinople, type de l'art byzantin. — L'architecture 39
— II. — La peinture : les mosaïques, les manuscrits à miniatures. 62
— III. — La sculpture, l'orfèvrerie. — Les tissus historiés. — Caractère général de l'art byzantin pendant cette période 78

Chapitre IV. — La querelle des iconoclastes et son influence sur le développement de l'art. 106

LIVRE III

L'ART BYZANTIN DEPUIS LE IXe SIÈCLE JUSQU'A L'ÉPOQUE DES CROISADES

Chapitre Ier. — Puissance de l'empire byzantin. — Renaissance des lettres et des arts. — Le palais impérial de Constantinople. 115
— II. — L'architecture religieuse. 130
— III. — La peinture, les mosaïques, les manuscrits à miniatures. — L'iconographie byzantine. 141
— IV. — La sculpture, l'orfèvrerie, les tissus historiés. 183

LIVRE IV

L'ART BYZANTIN DEPUIS LES CROISADES

Chapitre Ier. — Influence des croisades sur l'art byzantin. — La ruine de Constantinople 223
— II. — Les arts dans les monastères du mont Athos. 240

LIVRE V

LES INFLUENCES BYZANTINES

Chapitre Ier. — Les influences byzantines en Orient 274
— II. — Les influences byzantines en Occident. . . 291
Conclusion 317

FIN DE LA TABLE

84-B22967

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00892 7689